Lucian Suciu

Manual de chitară pentru începători

TODESCO
2004

LUCIAN SUCIU

MANUAL
DE
CHITARĂ
pentru începători

Apariția acestei lucrări a fost posibilă
și cu sprijinul firmei
THOMASTIK-INFELD

Editura: **TODESCO** s.r.l.,
400492 Cluj-Napoca
Str. Meteor nr. 6/32,
Tel: 0264-583940

Referent
științific: Prof. univ. dr. **Constantin Rîpă**

Fotografii
și grafică
computerizată: Asist. univ. drd. **Victor Răcătău**

Contact & comenzi: **manualdechitara@yahoo.com**
Telefon: 0743-107168

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
SUCIU, IOAN LUCIAN
Manual de chitară pentru începători / Ioan Lucian Suciu - Cluj-Napoca: Todesco, 2004
92 p.; 21x29 cm.
ISBN 973-8198-79-8

681.817.61

© Toate drepturile asupra acestei ediții aparțin autorului.

All rights reserved. Printed in Romania. No parts of this publication may be reproduced or distributed in any form or by any means, or stored in a data base or retrieval system, without the prior permission of the author.

Toate drepturile rezervate. Tipărit în România. Nici o parte din această lucrare nu poate fi reprodusă sub nici o formă, prin nici un mijloc mecanic sau electronic, sau stocată într-o bază de date fără acordul în prealabil, în scris, al autorului.

CUVÂNT ÎNAINTE

CHITARA – a devenit, începând cu a doua jumătate a secolului XX, unul dintre cele mai populare şi îndrăgite instrumente muzicale de pe mapamond. Din nefericire, în ţara noastră, marele ei potenţial în educarea muzicală şi estetică a tinerei generaţii a fost completamente ignorat decenii la rând de autorităţile regimului comunist. Deşi după anul 1989 instituţiile abilitate au aprobat treptat programe pentru studiul chitarei la toate nivelurile, sechelele se resimt şi astăzi; numărul cadrelor didactice calificate este insuficient, iar literatura de profil aproape inexistentă.

Prin intermediul lucrării de faţă, autorul doreşte să-şi aducă contribuţia la înlăturarea acestei stări de fapt negative, propunând iubitorilor muzicii o metodă modernă şi eficientă de iniţiere în arta interpretativă chitaristică. A fost concepută cu gândul, în primul rând, la acei mulţi entuziaşti care din diverse motive nu pot beneficia de sprijinul direct al unui instructor. Se adresează deopotrivă şi specialiştilor, spre exemplu, profesorilor de chitară (ca sugestie de material de studiu pentru începători), profesorilor de muzică din şcoli generale şi gimnaziu care doresc să-şi acompanieze elevii la clasă şi la serbări, profesorilor de instrument şi elevilor din colegii pedagogice ş.a.m.d.

Am încercat să uşurez cât mai mult sarcina începătorilor introducând în preambulul acestui manual un capitol aşa zis ***teoretic****. Lecturarea sa va reactualiza şi fixa un minim necesar de noţiuni din sfera teoriei muzicii: note muzicale, valori de note, semne de alteraţie, caracteristici ale gamelor majore şi minore etc. De asemenea, pentru a releva o imagine cât mai cuprinzătoare asupra tematicii, am urmărit în capitolele ulterioare să expun succint anumite cunoştinţe ce ţin de istoricul instrumentelor cu coarde ciupite (lauta, mandolina, chitara etc.), a lutieriei (construcţie, modele, lutieri celebri) sau de istoria muzicii (compozitori şi interpreţi renumiţi).*

În secţiunea ***practică*** *accentul este pus pe descrierea şi studiul tehnicilor de acţionare specifice chitarei clasice considerate unanim a fi cele mai complexe şi care mai apoi, opţional, se pot adapta facil cerinţelor genurilor muzicale moderne: folk, pop – rock, country, jazz etc. Materialul selecţionat în acest scop cuprinde exerciţii, studii şi piese din literatura universală aparţinând cu precădere compozitorilor italieni din secolul XIX, perioadelor Renaşterii şi Barocului, precum şi exerciţii şi studii proprii, ordonate astfel încât randamentul procesului de învăţare să fie maxim. Fiecare paragraf conţine explicaţii şi indicaţii redactate într-un limbaj clar, concis şi însoţite – unde este cazul – de fotografii, desene, diagrame.*

Doresc să atrag atenţia începătorilor că vor putea învăţa să interpreteze la chitară, folosind exclusiv manualul, numai dacă vor da dovadă în parcurgerea sa, de ambiţie, perseverenţă, răbdare, înalt nivel autocritic şi o permanentă dorinţă de autodepăşire.

Închei acest exordiu cu speranţa că demersul meu publicistic va trezi interesul cât mai multor tineri pentru studiul chitarei – acest minunat instrument muzical – pe care marele Andres Segovia îl considera, la finalul unui film documentar TV din 1976, „cel mai frumos, pe care omul l-a inventat".

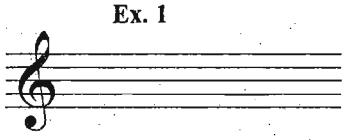
Mult succes tuturor!
Lucian Suciu

Cluj-Napoca, 2 martie 2004

I. INTRODUCERE ÎN TEORIA MUZICII

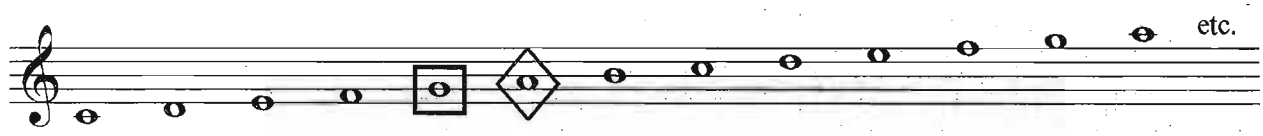
Este esențial ca pentru început, să recapitulați și aprofundați anumite cunoștințe ce țin de sistemul clasic de notație, acesta fiind singurul (din 1750) utilizat în literatura pentru chitară clasică. Am folosit sintagma „să recapitulați" deoarece majoritatea noțiunilor ce vor fi prezentate se predau în cadrul orelor de muzică din școala primară și gimnaziu.

Ex. 1



În sistemul clasic poziționarea notelor muzicale se face pe un suport, constituit din cinci linii paralele, numit portativ. La începutul fiecărui portativ este trecută, în notația pentru chitară, cheia sol (vezi ex. 1); scopul ei este de a diferenția înălțimile sunetelor. Astfel, a doua linie de jos în sus corespunde notei ***sol*** [sau ***g***][1].

Ex. 2



do (***c***) ***re*** (***d***) ***mi*** (***e***) ***fa*** (***f***) ***sol*** (***g***) ***la*** (***a***) ***si*** (***b***) ***do*** (***c***) ***re*** (***d***) ***mi*** (***e***) ***fa*** (***f***) ***sol*** (***g***) ***la*** (***a***)

central

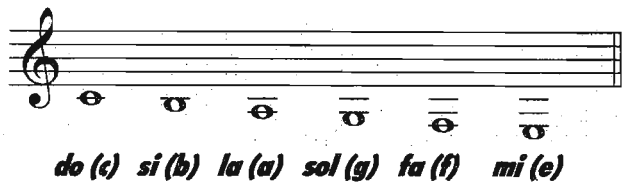
Odată stabilită poziția acesteia (în pătrat) se poate determina conform scării generale muzicale, ascendent și descendent, poziția celorlalte sunete (vezi ex. 2). Imediat superior notei ***sol*** (***g***) se află ***la*** (***a***) (în romb) ; acest sunet este cel obținut prin vibrația diapazonului și este etalon în acordarea instrumentelor din orchestra simfonică, a pianului, chitarei etc.

Se observă la începutul exemplului 2 că sunetul ***do*** (***c***), denumit în teoria muzicii central, este reprezentat cu ajutorul unei linii suplimentare; liniile de acest fel sunt o continuare a celor ce formează portativul, paralele și egal depărtate, atât dedesubtul cât și deasupra acestuia.

☞ *Deși simbolul grafic al ultimului sunet este identic cu al primului, ceea ce contează este poziționarea în raport cu portativul; de aceea ultimul sunet este* ***la*** (***a***) *și nu* ***do*** (***c***).

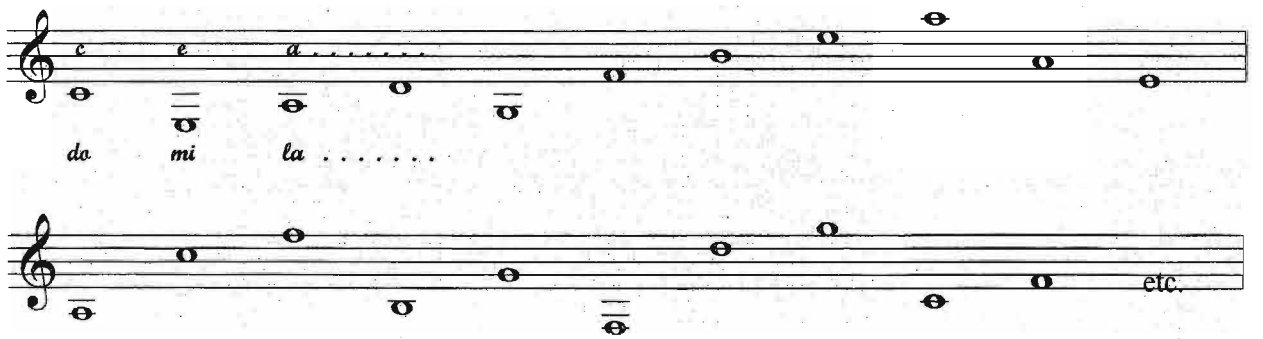
Sunetele, aflate sub ***do*** (***c*** central), folosite în studiul incipient al chitarei sunt:

[1] Notația literală (cu ajutorul literelor alfabetului) a fost folosită încă din antichitate. Papa Grigore cel Mare (între 590-604) a redus numărul literelor la șapte (***a-g***), ce se repetă la **octavă**, începând cu ***la***, cu timpul, în notația clasică, litera ***b*** a fost asociată sunetului ***si*** bemol, pentru ***si*** natural folosindu-se litera ***h*** (următoarea după ***g***).

Ex. 3

Sunetul ***mi (e)***, reprezentat cu 3 linii ajutătoare, este cel mai grav (cel mai jos, acustic) pe care îl poate produce chitara (în acordaj standard), deoarece corespunde vibrației libere a celei mai grave coarde Mi ⑥.

Pentru începătorii care întâmpină dificultăți în memorarea poziției simbolurilor pe portativ și asocierea rapidă cu denumirea lor, recomand efectuarea – în caietul de muzică – de exerciții similare celui din exemplul 4, care să conțină, combinate la întâmplare, toate notele muzicale prezentate în ex. 2 și ex. 3.

Ex. 4



Notați dedesubt denumirea „obișnuită" a notei (sistem franco-italian) iar deasupra litera care-i corespunde în notația literală. Continuați până constatați că ați fixat temeinic noțiunile.

Muzica este un limbaj al sunetelor iar componentele sale principale sunt:

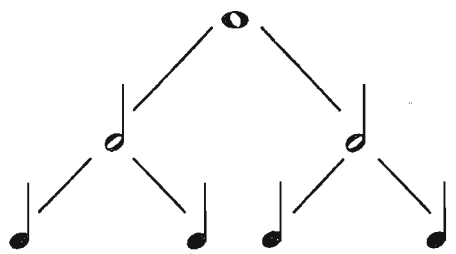
- **melodia** – înșiruire de sunete, de diferite înălțimi și durate, la o singură voce.
- **ritmul** – se referă la organizarea duratelor, a valorilor de note.
- **armonia** – combinarea simultană a mai multor sunete (**acorduri**), după anumite reguli.

Dacă în deschiderea capitolului atenția s-a îndreptat asupra **melodiei** – prin prezentarea unei părți a sunetelor folosite în notația pentru chitară – , în continuare se vor expune noțiuni ce țin de **ritmica muzicală**:

- **valori de note**
- **punctul de prelungire**
- **pauzele**

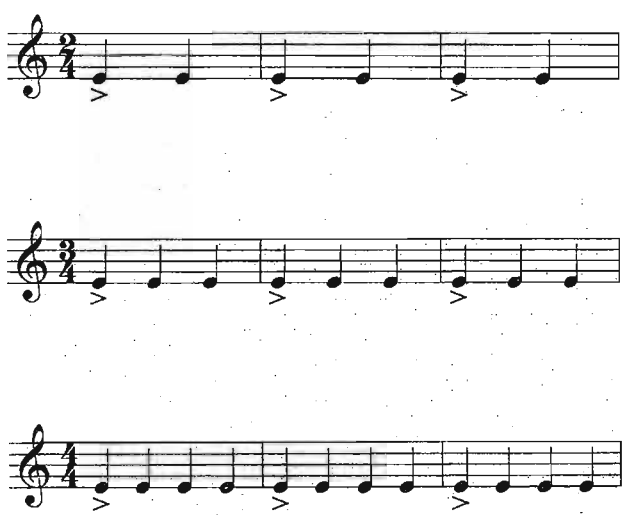
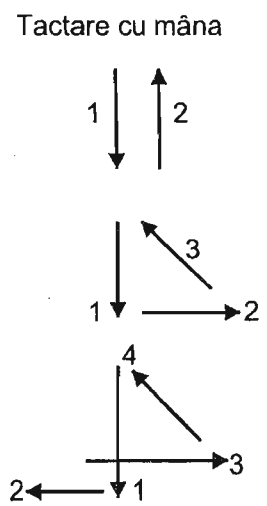
Valorile de note arată durata (lungimea) sunetelor în raport cu **tempoul**[2] piesei. Punctul de plecare se poate considera **nota întreagă** care apare în ex. 2, 3 şi 4. Aceasta se divide (vezi ex. 5.) în două **doimi**, care mai apoi se divid în patru **pătrimi**.

Ex. 5



Pătrimea, se ştie de la orele de muzică, este o durată de referinţă a ritmului. Când audiem lucrări muzicale simţim o anumită pulsaţie, un accent care revine periodic, după un anumit număr de timpi; cea mai folosită durată, care este asociată în notaţie acestora, este cea de pătrime.

Numărul de timpi după care se repetă accentul se încadrează într-o **măsură**; fiecare măsură este delimitată de bare verticale, numite **bare de măsură**. Cele mai frecvent întâlnite măsuri sunt cele de $\frac{2}{4}$ (două pătrimi), $\frac{3}{4}$ (trei pătrimi) şi $\frac{4}{4}$ (patru pătrimi); cifrele, sub formă de fracţie, se înscriu la începutul pieselor muzicale (vezi ex. 6).

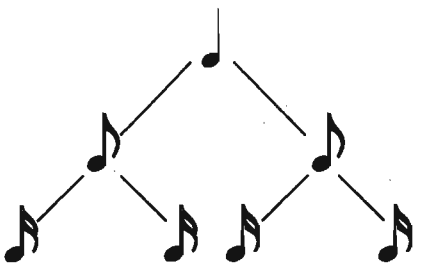
Ex. 6



Accentul principal (>) cade, în mod obişnuit, pe primul timp.

Ajunşi în acest punct propun să ne întoarcem şi să privim ex. 5; observăm că valorile de note se divid cu **doi** şi **multiplii** săi ⇨ 𝅝 = 2 𝅗𝅥 = 4 ♩. Acest gen de valori se numesc **binare**. Conform aceluiaşi raţionament, pătrimea se subdivizează în două **optimi** şi patru **şaisprezecimi** (vezi ex. 7).

[2] Viteza cu care se execută o lucrare muzicală.

Ex. 7



sau

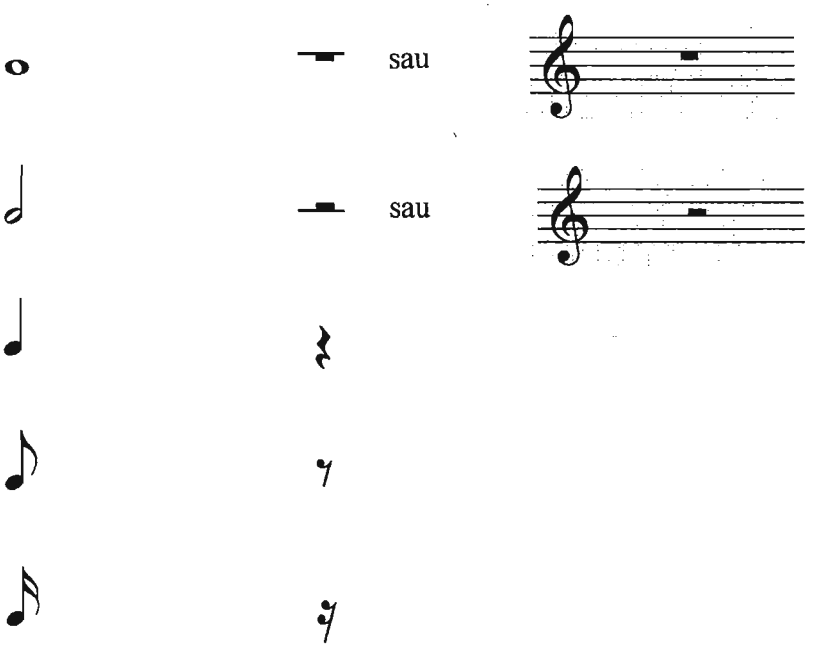
Grupurile de optimi se pot reprezenta unite cu o bară orizontală:

Asemănător, cele de şaisprezecimi, cu două bare:

O subdivizare excepţională a duratelor binare foarte des întâlnită în **practica muzicală** o constituie **trioletul.** Acesta reprezintă o împărţire a pătrimii în trei valori egale **ca şi durată** şi se notează:

Astfel,

Fiecărei **valori de note** îi corespunde o **pauză** (o durată la fel de lungă de tăcere).



Semnele care prelungesc durata sunetelor sunt: **legato, punctul** şi **coroana.**

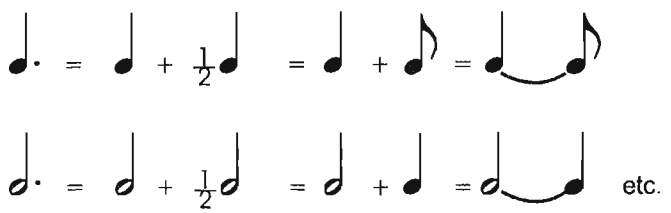
Legato de prelungire se întâlneşte în partituri sub forma unui arc de legato ⁀ sau ⁀ care uneşte două note de aceeaşi înălţime, contopind şi duratele acestora.

Ex. 8

Aşa cum se observă în ex. 8, legato poate să apară în aceeaşi măsură sau peste bara de măsură, efectul fiind acelaşi.

O categorie aparte de durate o reprezintă notele cu punct de prelungire. Punctul se aşează întotdeauna în dreapta şi valorează jumătate din durata notei (sau pauzei) care îl precede. Durata unei note cu punct se calculează astfel:

Ex. 9



Coroana sau **fermata** se foloseşte îndeosebi în finalul unor părţi sau fraze muzicale pe care astfel, le evidenţiază, sau pentru a aduce un moment de relaxare. Semnul grafic este 𝄐 şi aşezat deasupra sau dedesubtul unei note (sau pauze), îi prelungeşte indefinit durata. Prelungirea prin coroană nu intră în calculul valorilor din măsură.

Ex. 10

*[Regulă: şi în ex. 10 se observă că la notele scrise la o singură voce codiţa este trecută deasupra şi în dreapta până la **la (a)** inclusiv, iar celor începând cu **si (b** sau **h)**, în urcare, dedesubt şi în stânga.]*

Exemplul 10 se încheie cu o **bară dublă de final** 𝄂 .

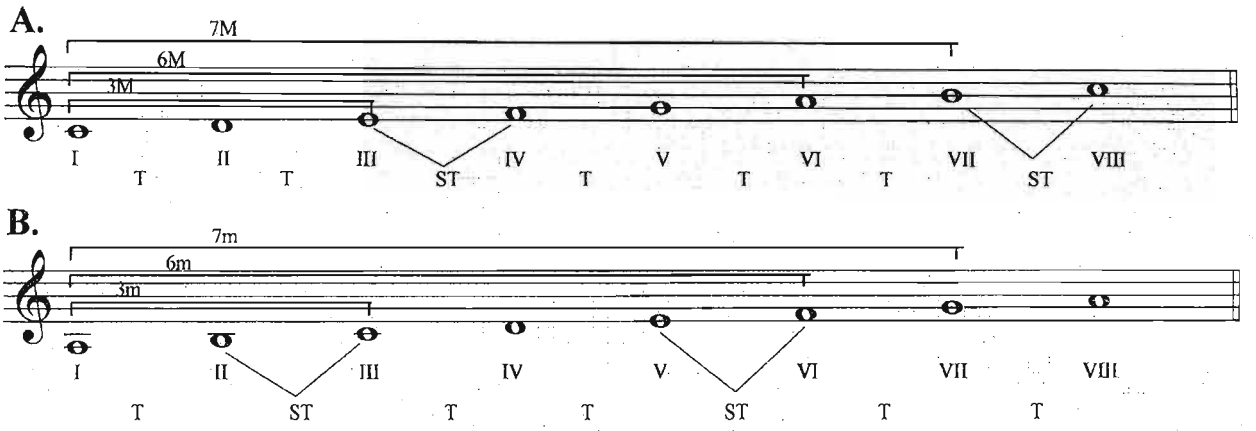
Dacă sunt ataşate şi două puncte se obţine bara de repetiţie 𝄆 𝄇 sau 𝄆 𝄇 .

☞

Înarmaţi cu acest minim necesar de cunoştinţe de teoria muzicii, puteţi purcede la studiul capitolelor următoare. Restul capitolului de faţă se poate aprofunda treptat, odată cu înaintarea în parcurgerea materialului.

Capitolul introductiv teoretic se încheie cu prezentarea unor noțiuni generale despre **intervale muzicale, alterații** și **caracteristici ale gamelor majore și minore.**

Ex. 11



O înșiruire de note muzicale care începe cu un sunet și se termină după alte șapte pe același sunet formează o **gamă muzicală.** Ex. 11 A: deoarece începe și se sfârșește cu ***do***, a rezultat cea mai cunoscută gamă – ***do*** major (Do). Caracteristicile unei game majore: **semitonurile** ST (indicate prin semnul ⌒) sunt între **treptele** III-IV și VII-VIII iar intervalele de **terță, sextă** și **septimă** care se formează de pe treapta I (numită **tonică**) sunt mari.

Conform acestor reguli, semitonurile (ST) în gama Do se află între sunetele ***mi-fa*** și ***si-do***, iar **tonurile** (T) între ***do-re***, ***re-mi***, ***fa-sol***, ***sol-la*** și ***la-si***.

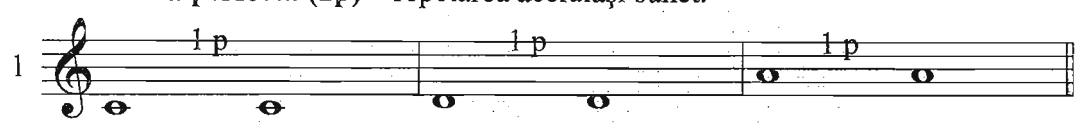
[Semitonurile reprezintă distanța mică dintre două trepte alăturate; tonurile sunt alcătuite din câte două semitonuri ⇨St+St=T.

*Fiecare sunet reprezintă o treaptă și este numerotat dedesubt cu cifre romane. Diferența de înălțime dintre două trepte se numește **interval**.]*

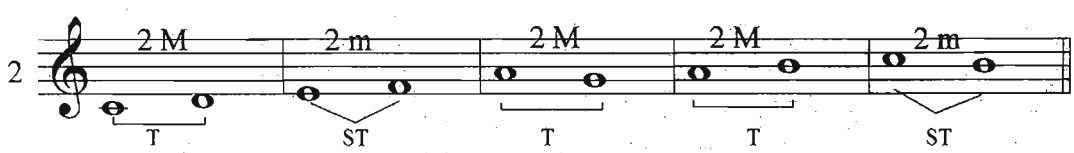
Intervalele simple, în ordinea crescătoare a numărului de trepte pe care le cuprind, sunt: **prima, secunda, terța, cvarta. cvinta, sexta, septima** și **octava**. Pot fi ascendente (suitoare) sau descendente (coborâtoare), iar după numărul de T și ST pe care le conțin: **perfecte, mici, mari, micșorate** sau **mărite**.

Ex. 12

Prima perfectă (1p) – repetarea aceluiași sunet.

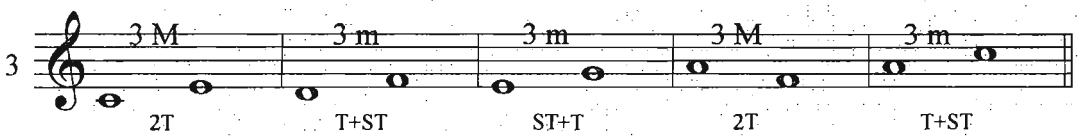


Secunda mică (2m) și mare (2M)

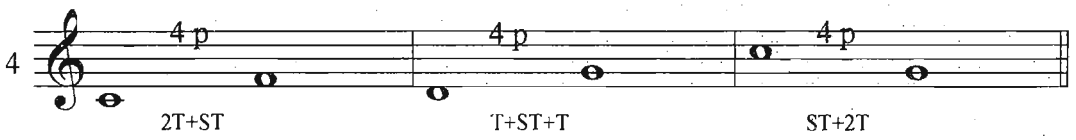


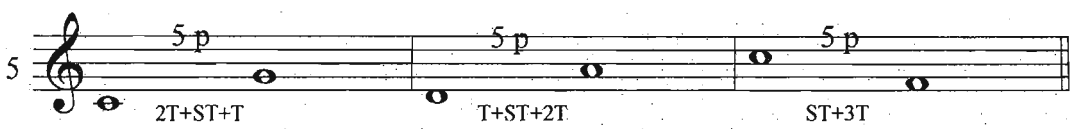
Secunda mică cuprinde un semiton (ST).
Secunda mare cuprinde un ton (T).

Terța mică (3m) și mare (3M)



Terța mică cuprinde un ton și un semiton (T+ST).
Terța mare cuprinde 2 tonuri (2T).

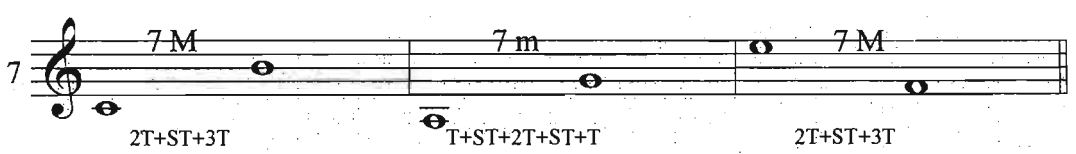
Cvarta perfectă (4p); cuprinde două tonuri și un semiton (2T+ST).

Cvinta perfectă (5p); cuprinde 3 tonuri și un semiton (3T+ST).



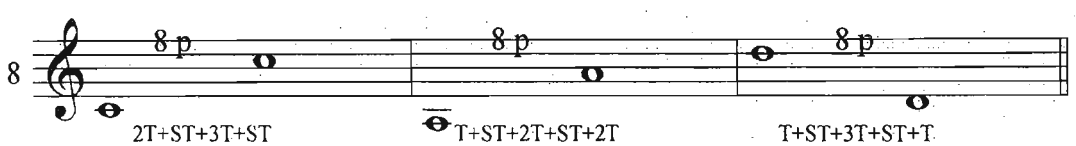
Sexta mică (6m) și mare (6M)

Sexta mică cuprinde trei tonuri și două semitonuri (3T+2ST).
Sexta mare cuprinde patru tonuri și un semiton (4T+ST).

Septima mică (7m) și mare (7M)



Septima mică cuprinde patru tonuri și două semitonuri (4T+2ST).
Septima mare cuprinde cinci tonuri și un semiton (5T+ST).

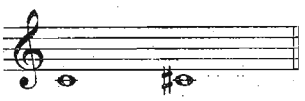
Octava perfectă (8 p) – cuprinde cinci tonuri și două semitonuri (5T+2ST).

Analizând exemplul 11 B, se remarcă imediat deosebirile acestuia față de ex. 11 A. Dispunerea semitonurilor este diferită (între treptele II-III și V-VI) iar terța, sexta și septima formate pe tonică sunt mici. Acestea sunt caracteristicile oricărei **game minore**. Deoarece ex. 11 B începe și se termină cu sunetul ***la***, a rezultat **gama la minor (natural)**.

Totuşi există şi o evidentă asemănare între cele două game din ex. 11: ambele sunt alcătuite din acelaşi material sonor. [Acest aspect este mai pregnant atunci când se interpretează la pian sau oricare alt instrument cu claviaturi; în Do sau la minor natural se întrebuinţează numai clapele albe (vezi ex. 13)].

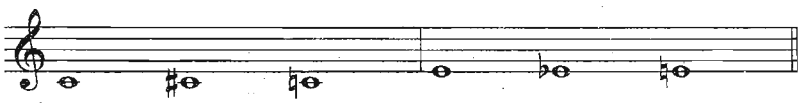
Datorită acestei apropieri, în limbaj muzical se consideră că tonalităţile Do şi la minor sunt **relative**. Minorul se află întotdeauna la interval de terţă mică inferioară faţă de majorul său relativ (Do – la; Sol – mi; Fa – re etc.)

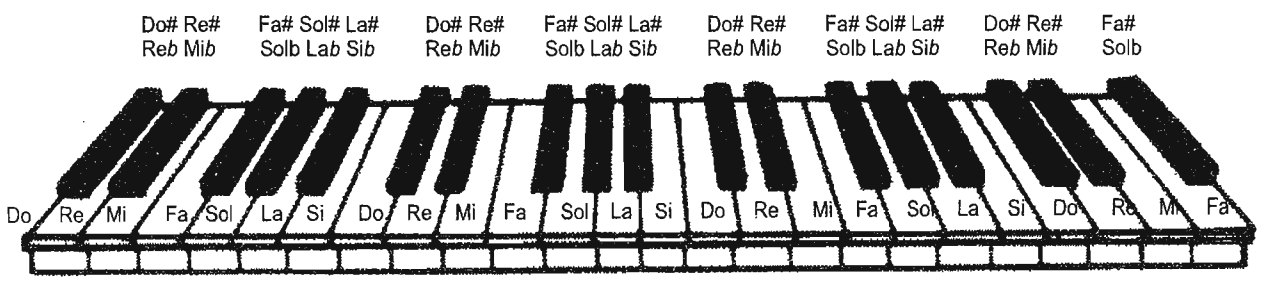
Alteraţiile sunt semne grafice care indică o modificare a înălţimii sunetelor.

Diezul # – urcă intonaţia cu un semiton.



Bemolul ♭ – coboară intonaţia cu un semiton.

Becarul ♮ – anulează efectul celorlalte semne de alteraţie, indicând revenirea sunetelor la starea naturală.

Ex. 13


Do# Re# Reb Mib
Fa# Sol# La# Solb Lab Sib
Do# Re# Reb Mib
Fa# Sol# La# Solb Lab Sib
Do# Re# Reb Mib
Fa# Sol# La# Solb Lab Sib
Do# Re# Reb Mib
Fa# Solb
Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa

Conform ex. 13, pe claviatura pianului se observă cel mai bine diferenţierea sunetelor naturale (clape albe), de cele alterate (clape negre). Fiecare clapă neagră se poate reprezenta grafic atât prin diez cât şi prin bemol. Deşi în partitură rezultă două reprezentări diferite, în practică – fiind vorba de aceeaşi clapă – vor suna identic. Acest principiu este propriu **sistemului acustic temperat**[3] şi poartă denumirea de **enarmonie**.

Analizând exemplul 13, se pot forma perechi de sunete enarmonice precum:

[3] Sistem acustic constituit din 12 semitonuri **egale.**

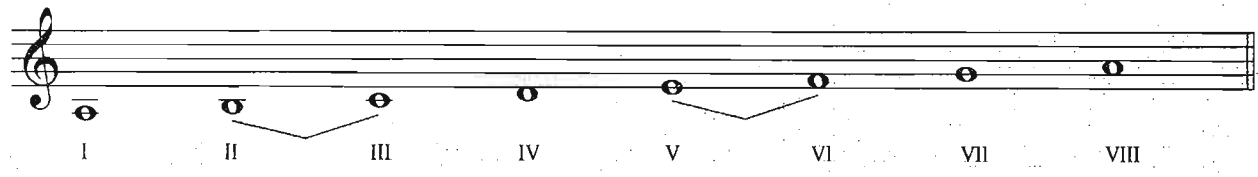
***fa*♯ = *sol*♭, *sol*♯ = *la*♭, *la*♯ = *si*♭, dar şi *mi*♯ = *fa*, *si*♯ = *do*, *do*♭ = *si* ş.a.m.d.**

*[Acelaşi principiu – al **sistemului acustic temperat** – se va vedea în capitolul următor, stă şi la baza construcţiei chitarei. Fiecare spaţiu cuprins între două taste reprezintă un semiton.]*

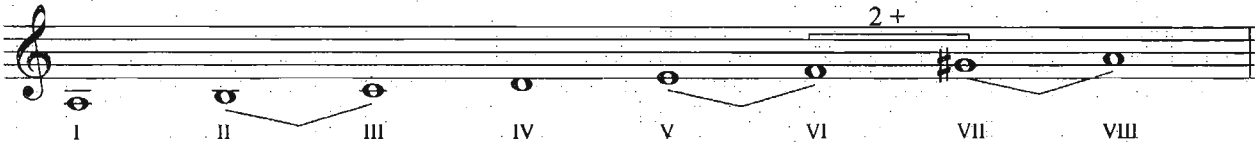
Ajunşi în acest punct, este necesar să cunoaşteţi şi celelalte variante ale gamelor minore (vezi ex. 14) precum şi principiul formării gamelor majore şi minore cu alteraţii la **armură**.[4]

Ex. 14

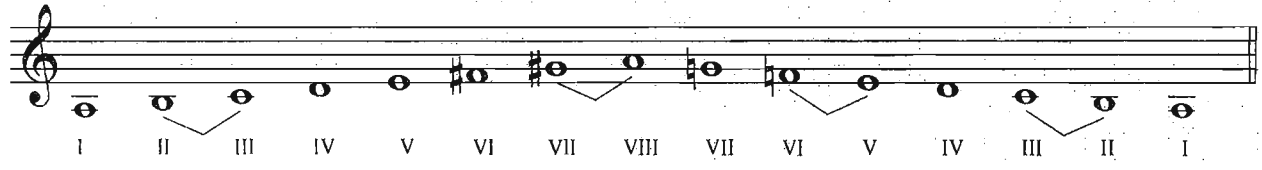
A. NATURAL



B. ARMONIC



C. MELODIC



Minorul melodic (ex. 14 C): se formează în urcare, prin alterarea suitoare a treptelor a VI-a şi a VII-a; în coborâre se revine la forma minorului natural[5].

Minorul armonic (ex. 14 B): caracteristicile sale constau în alterarea suitoare a treptei a VII-a, formarea a trei semitonuri – între treptele II-III, V-VI şi VII-VIII, şi a intervalului de **secundă mărită** (2+) între treptele VI-VII.

☞

*Oricare interval mai mare cu un semiton decât unul perfect sau mare, este **mărit** şi se notează cu + (secundă mărită = 2+; cvartă mărită = 4+ etc.) Oricare interval mai mic cu un semiton decât unul perfect sau mic, este **micşorat** şi se notează cu - (cvartă micşorată = 4-; cvintă micşorată = 5- etc.)*

[4] Totalitatea alteraţiilor ce se trec imediat după cheie.

[5] Cu excepţia „minorului lui Bach" unde se păstrează şi în coborâre alterarea treptelor VI şi VII.

Toate gamele majore şi minore care prezintă la armură semne de alteraţie, au un tipar identic – aceeaşi dispoziţie a tonurilor şi semitonurilor – cu cel al gamelor model Do, respectiv la minor. Nevoia unei organizări sistematice a condus la realizarea unei clasificări, funcţie de creşterea treptată a numărului alteraţiilor. Raţionamentul pentru stabilirea ordinii tonalităţilor cu diezi sau bemoli este simplu şi are la bază principiul succesiunii cvintelor. Pentru a fi cât mai expeditivi în calcule, vom opera numai cu ajutorul tonicilor. Aşadar, punctul iniţial de plecare va fi sunetul ***do*** (tonica gamei Do). Din cvintă perfectă în cvintă perfectă suitoare se obţin tonalităţile majore cu diezi, în următoarea ordine:

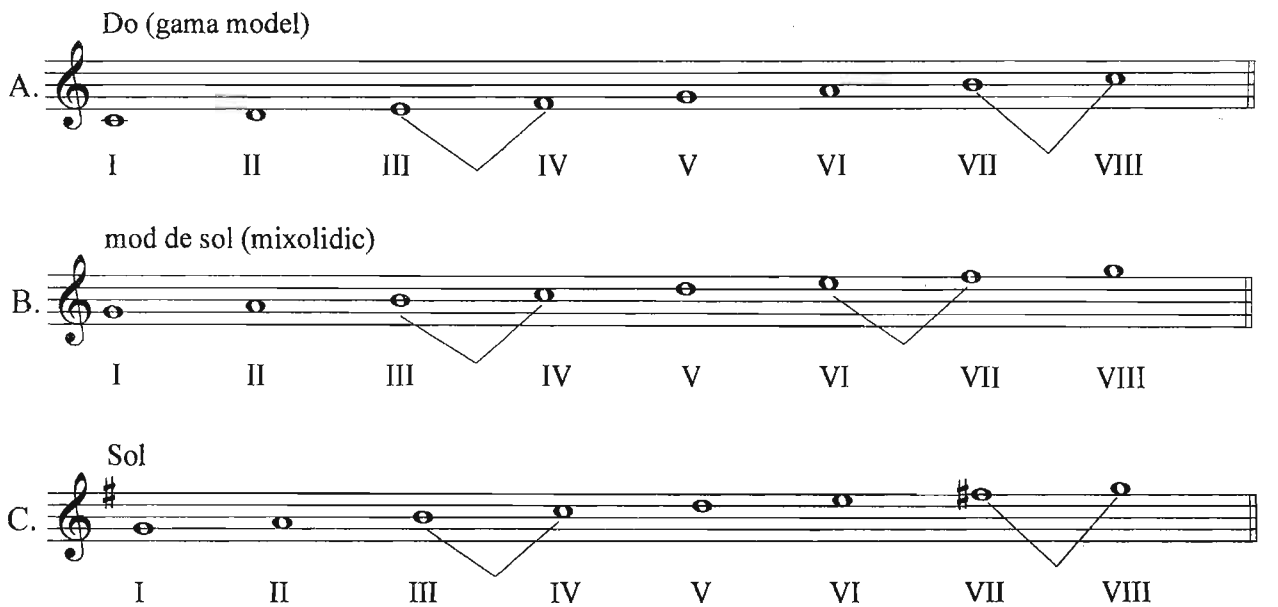
Do	-	Sol	-	Re	-	La	-	Mi	-	Si	-	Fa#	-	Do#	
|		|		|		|		|		|		|	etc.
(0#)		(1#)		(2#)		(3#)		(4#)		(5#)		(6#)		(7#)	

Ex. 15

Deoarece ordinea diezilor la armură este cea din ex. 15, vom avea:

Sol	-	1#	***fa*** #
Re	-	2#	***fa*** #, ***do*** #
La	-	3#	***fa*** #, ***do*** #, ***sol*** #
Mi	-	4#	***fa*** #, ***do*** #, ***sol*** #, ***re*** #
ş.a.m.d.			

Ex. 16



Analizând cele trei variante din ex. 16 veți înțelege principiul formării gamelor majore cu alterații și totodată se va vedea de ce gama Sol are doar o **alterație constitutivă**[6], iar aceasta este ***fa*♯**.

În ex. 16 A este reprezentată gama model Do. Dedesubt, în ex. 16 B, o gamă cu tonica ***sol***, fiindcă este alcătuită numai din sunete naturale, semitonurile (ST) se formează între treptele III-IV și VI-VII. Această structură este diferită de tipul unei game majore (ST între III-IV și VII-VIII.)

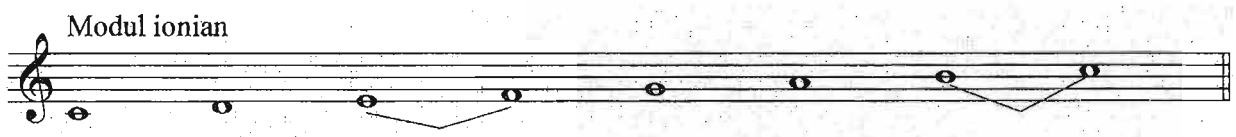
Configurațiile de acest tip, constituite prin înșiruirea **diatonică**[7] de șapte sunete naturale, pornind de la un sunet fundamental (numit și **finalis**), poartă denumirea de **moduri**. Originea lor se află în cântul popular și au reprezentat fundamentul gândirii muzicale culte, din cele mai vechi timpuri până la finele perioadei Renașterii când **sistemul modal** a fost „detronat" de **sistemul clasic tonal-funcțional**, bazat pe tonalități majore și minore.

[În secolul XIX, odată cu orientarea stilistică a unor compozitori către filonul folcloric, principiile gândirii modale au fost reconsiderate, ajungând în timp, să fie integrate în curente muzicale precum ***neoclasicismul.***

Creația muzicală contemporană oferă de asemenea un exemplu elocvent ce arată popularitatea de care se bucură estetica modală, în special în rândul tinerilor. Multe din piesele curentelor muzicale moderne – ***pop-rock, blues, folk, heavy-metal*** *ș.a.m.d. integrează în sistemul tonal (preponderent) structuri și relații specifice modalismului.]*

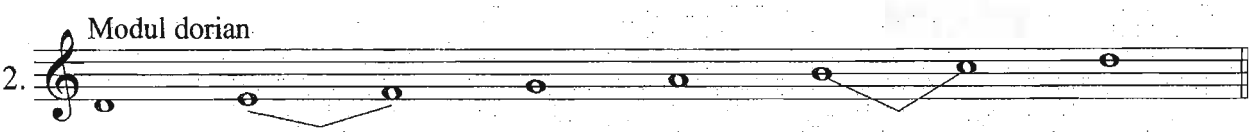
Modurile naturale sunt în număr de șapte:

1. Modul ionian

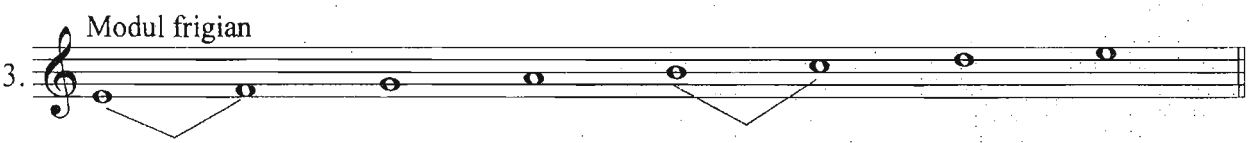


Este echivalentul gamei Do și, în general, al majorului (natural) din sistemul tonal.

2. Modul dorian

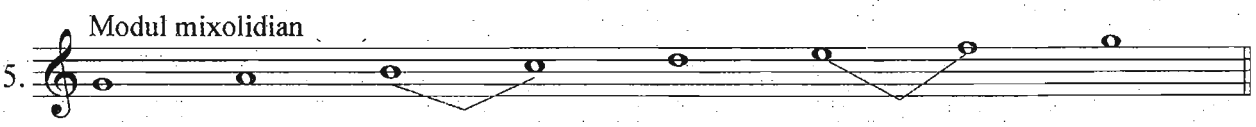


3. Modul frigian



4. Modul lidian

5. Modul mixolidian



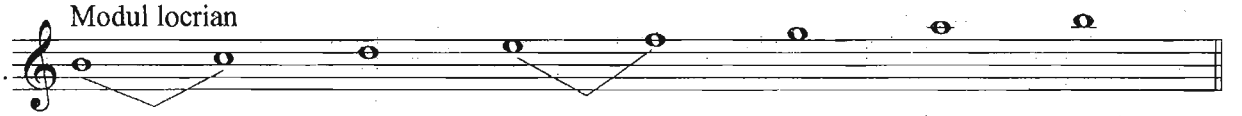
[6] Alterațiile integrate într-o tonalitate, trecute la armură.

[7] **Diatonismul** presupune succesiunea, prin tonuri și semitonuri, a unor trepte diferite (ex. ***re*** – ***mi*** *b* – ***fa*** etc.). Este opus **cromatismului** în care predomină succesiunile de semitonuri prin alterarea aceloraşi trepte (ex. ***do*** – ***do*♯, ***re*** – ***re*** *b* etc.). **Gama cromatică** este formată din 12 sunete, consecutive din ST în ST.

6. Modul eolian

Este echivalentul gamei la minor natural şi în general, al minorului natural din sistemul tonal.

7. Modul locrian



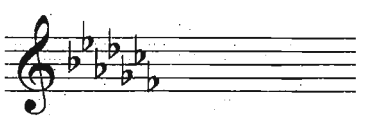
Transformarea modului mixolidic (ex. 16 B) în gamă majoră (ex. 16 C), se face prin alterarea suitoare a sunetului ***fa***, ce devine ***fa*** #. Acţiunea diezului măreşte cu un ST interval cuprins între treptele VI-VII, care devine ton, micşorând (desigur cu aceeaşi cantitate) intervalul dintre treptele VII-VIII, ce devine semiton. S-a realizat astfel, tiparul specific gamelor majore iar ***fa*** #, fiind aşa numita alteraţie constitutivă, se trece la armură.

Similar, acest mod de lucru se aplică şi în cazul celorlalte tonalităţi majore cu diezi (Re, La, Mi etc.), a tonalităţilor majore cu bemoli (Fa, Si b, Mi b etc.), precum şi a relativelor lor minore – cu acelaşi număr de alteraţii, aflate la terţă mică inferioară.

Din cvintă perfectă în cvintă perfectă coborâtoare se obţin tonalităţile majore cu bemoli, în următoarea ordine:

Do	-	Fa	-	Si*b*	-	Mi*b*	-	La*b*	-	Re*b*	-	Sol*b*	-	Do*b*	
|		|		|		|		|		|		|	etc.
(0*b*)		(1*b*)		(2*b*)		(3*b*)		(4*b*)		(5*b*)		(6*b*)		(7*b*)	

Ex. 17



Ordinea bemolilor la armură fiind cea din ex. 17, obţinem:

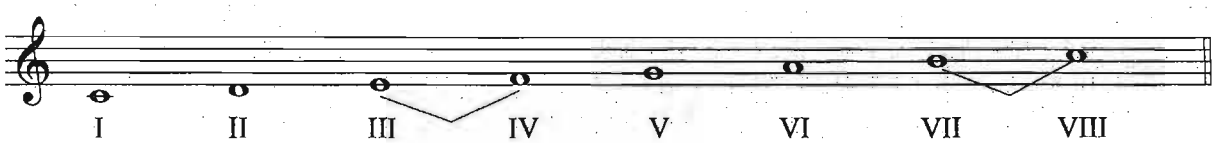
Fa - 1♭ ***si*♭**
Si♭ - 2♭ ***si*♭, *mi*♭**
Mi♭ - 3♭ ***si*♭, *mi*♭, *la*♭**
La♭ - 4♭ ***si*♭, *mi*♭, *la*♭, *re*♭**

ş.a.m.d.

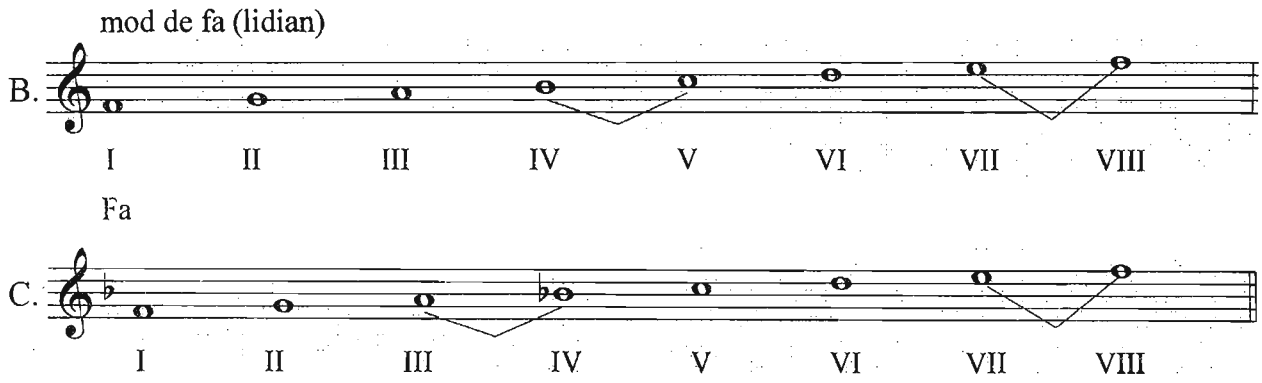
Ex. 18

Do (gama model)

A.



I II III IV V VI VII VIII



Analizând ex. 18 se observă acelaşi tip de raţionament pus în practică în ex. 16, deosebirea constând în utilizarea bemolului pentru realizarea tiparului gamelor majore. Efectul bemolului asupra notei ***si*** (în ex. 18 B) micşorează intervalul cuprins între treptele III-IV cu un ST, acesta devenind ST, şi măreşte cu aceeaşi cantitate, intervalul dintre treptele IV-V care devine ton. Astfel, în ex. 18 C, a rezultat gama Fa, având o alteraţie constitutivă – ***si♭*** – trecută la armură.

Aşa cum am mai amintit relativele minore vor prezenta la armură acelaşi număr de alteraţii, în aceeaşi ordine (vezi ex. 19).

Desigur, fiind vorba de game minore, în cazul variantelor armonic şi melodic se va lua în considerare şi alterarea suitoare a treptei a VII-a, respectiv VI şi VII – conform modelului din ex. 14 B şi C – însă aceste trepte alterate nu sunt considerate constitutive şi de aceea nu fac parte din armură.

Ex. 19

TONALITĂŢI CU BEMOLI							TONALITĂŢI CU DIEZI				
MAJOR	ETC.	LA♭	MI♭	SI♭	FA	DO	SOL	RE	LA	MI	ETC.
MINOR RELATIV	-	fa	do	Sol	re	la	mi	si	fa#	do#	-
ARMURA	-	si♭ mi♭ la♭ re♭	si♭ mi♭ la♭	si♭ mi♭	si♭	-	fa#	fa# do#	fa# do# sol#	fa# do# sol# re#	-

Recomand ca acolo unde nu s-a înţeles pe deplin o anumită chestiune, un anumit paragraf, să se revină şi să se insiste până la edificarea completă pentru a elimina orice lacună. De asemenea este indicat ca în timpul dar şi după parcurgerea în întregime a materialului cuprins în acest capitol, tematica să fie consolidată şi aprofundată prin parcurgerea unor tratate de specialitate.

II. DESCRIEREA CHITAREI ŞI DESPRE CUM SE ALEGE UN INSTRUMENT

1. DESCRIEREA CHITAREI

O definiție a chitarei, conform dicționarelor de muzică, ar fi următoarea: instrument cordofon (cu coarde) din familia lautei, având bare de metal (taste) dispuse transversal pe **tastieră**[8], acționat prin ciupire sau percuție, cu degetele ori diferite obiecte ajutătoare (ex. plectru).

Privitor la originea sa s-au emis, în urma cercetărilor, numeroase teorii. Pe de o parte, există studii care încearcă să demonstreze că termenul „chitara" aparține exclusiv unei practici europene; în acest sens se poate oferi drept exemplu, speculația conform căreia ar fi rezultatul unui proces evolutiv ce are ca punct de plecare **kithara** grecească. Însă în pofida evidentei înrudiri etimologice, kithara antică nu avea cutie de rezonanță, nici gât, forma ei fiind mult mai apropiată de cea a lirei sau harpei. Pe de altă parte, faptul că chitara aparține familiei lautei – un instrument de sorginte arabă – iar primele ei atestări documentare europene datează din Spania secolului al XIII-lea (când sudul Peninsulei Iberice se afla sub ocupație maură), pledează în favoarea unei obârşii arabe a acesteia. Este foarte dificil ca în astfel de cazuri, în care o atare dispută implică o zonă geografică cu puternice interferențe culturale, să fie formulată o sentință părtinitoare.

În perioada Evului Mediu, manifestarea unei atitudini ostile – de natură politică şi religioasă – față de arabi, nu i-a împiedicat pe europeni să preia de la aceştia instrumente muzicale (ex. lauta) sau chiar ştiințe considerate la vremea aceea de căpătâi, precum alchimia. O asemănare izbitoare apare şi între denumirea medievală de ***trubadur*** *şi* ***turub-ed-diur*** *– termen cu care arabii îl desemnau pe „cel care intră în case pentru a cânta bucuria, acompaniat de instrumente muzicale".*

Inițial dimensiunile chitarei erau mult mai reduse şi prezenta numai patru coarde perechi. Scrierile despre construcția lautelor în Evul Mediu relevă faptul că acestea erau cioplite dintr-un singur bloc lemnos, spatele era bombat iar fața era fixată ulterior pe cavitatea de rezonanță. Deoarece era, se pare, un instrument cu o acustică destul de modestă, sonoritatea sa putea fi amplificată şi înnobilată de vibrația, prin simpatie, a unei coarde alăturate de aceeaşi înălțime. Acest principiu – al coardelor perechi (sau „alicote"), acordate câte două la unison – caracteristic familiei lautei, a rămas în uz până la finele perioadei Barocului muzical (sfârşitul secolului al XVIII-lea). [Astăzi, acelaşi tipar de construcție se utilizează la fabricarea aşa-numitelor chitare „double-six".]

Numărul mic de coarde limita drastic posibilitățile de interpretare la acest tip de chitară iar cerințele tehnice se ridicau rareori la nivelul lucrărilor pentru laută. În general era folosită la acompaniament şi s-a bucurat de un real succes la publicul larg.

[8] Placă din lemn de abanos (sau substituent) fixată pe gâtul unor instrumente cu coarde.

Adăugarea celei de a cincea coarde dublate[9] se petrece odată cu începutul secolului al XVII-lea. Statutul încă inferior lautei pe plan artistic, a determinat orientarea lutierilor către înfrumusețarea aspectului exterior al chitarei. Se întrebuințau materiale exotice scumpe, precum fildeşul sau carapacea de broască țestoasă, realizându-se decorațiuni, ornamente şi încrustații de un efect estetic remarcabil. Printre constructorii de chitară din epocă se regăseşte şi ilustrul lutier cremonez Antonio Stradivari (1644-1737).

O preocupare majoră pentru studiul chitarei se înregistrează (în a doua jumătate a secolului al XVII-lea) la curtea regală franceză a lui Ludovic al XIV-lea. Devenind astfel un instrument la modă, popularitatea sa a crescut şi în Țările de Jos, Spania sau Anglia – unde însuşi regele Charles al II-lea era recunoscut drept un chitarist entuziast.

Ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea consemnează apariția chitarei cu şase coarde simple. Formele ei erau foarte apropiate de cele ale chitarei clasice din zilele noastre. Cheile mecanice, tastele din metal şi spatele plat (deosebit de cel bombat al lautelor) devin caracteristici standard. Numărul total al tastelor era variabil, însă de la prăguş până la îmbinarea gâtului cu corpul chitarei sunt aplicate obligatoriu douăsprezece. Se renunță la decorarea exterioară excesivă optându-se pentru o linie sobră. Prioritară era îmbunătățirea acusticii, în acest sens inovația cea mai de seamă constituind-o „suportul evantai" montat pe fața interioară a tăbliei de rezonanță.

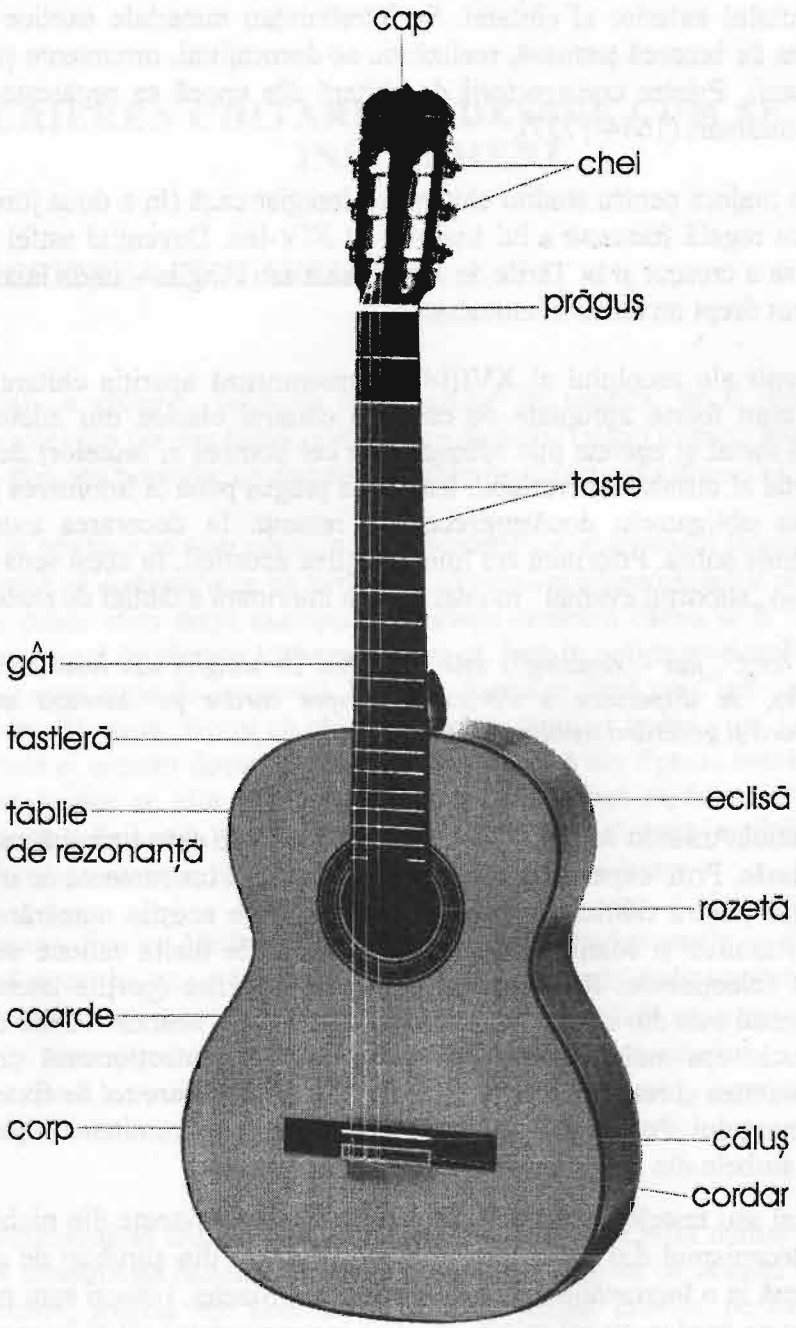
[Acest suport (eng. „fan – strutting") este un sistem de stinghii din lemn care are atât rol de susținere, cât mai ales, de dispersare a vibrațiilor dinspre cordar pe întreaga suprafața frontală, amplificând emisia sonoră şi generând tonul specific.]

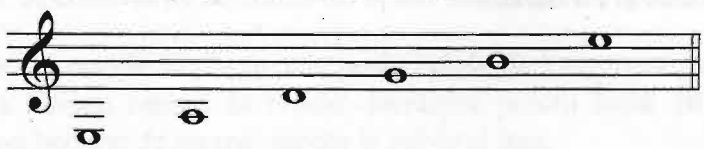
Lutierului spaniol Antonio de Torres Jurado (1817-1892) îi este atribuită paternitatea asupra tiparului aşa numit **clasic**. Prin experimentele efectuate a obținut instrumente de mare performanță ce au devenit modele pentru fabricanții care i-au urmat, între aceştia numărându-se şi celebrii lutieri spanioli José Ramirez şi Manuel Contreras. Chitarele de înaltă calitate sunt fabricate din esențe de lemn atent selecționate. Pentru placa din spate şi eclise (părțile laterale) se foloseşte palisandru brazilian; gâtul este din cedru sau mahon iar tastiera din abanos. Tăblia de rezonanță, din punct de vedere acustic cea mai importantă componentă, se confecționează din molid, esență apreciată pentru elasticitatea şi rezonanța sa. Cordarul din palisandru are rol de fixare a coardelor de partea de jos a instrumentului. Pe cordar este montat căluşul iar la extremitatea superioară a tastierei este aplicat prăguşul, ambele din fildeş.

Barele de metal sau tastele, montate în tastieră, sunt confecționate din nichel. Acordarea se realizează de către mecanismul din capul instrumentului alcătuit din şuruburi de acordare şi chei. Decorațiunile se rezumă la o încrustație tip „mozaic" în jurul rozetei. Uneori sunt practicate intarsii ornamentale din fildeş pe cordar, cu rol atât în acustica instrumentului cât şi în protejarea lemnului de presiunea exercitată de coarde.

Începând cu anul 1946 se renunță la coardele confecționate din intestin în favoarea celor din nylon, mult mai performante şi rezistente.

[9] Reprezentări ale acestui tip de chitară se regăsesc frecvent în creația pictorului francez Antoine Watteau (1684-1721) în tablouri precum *Mezzetin, Seducătorul, Perspectiva.*

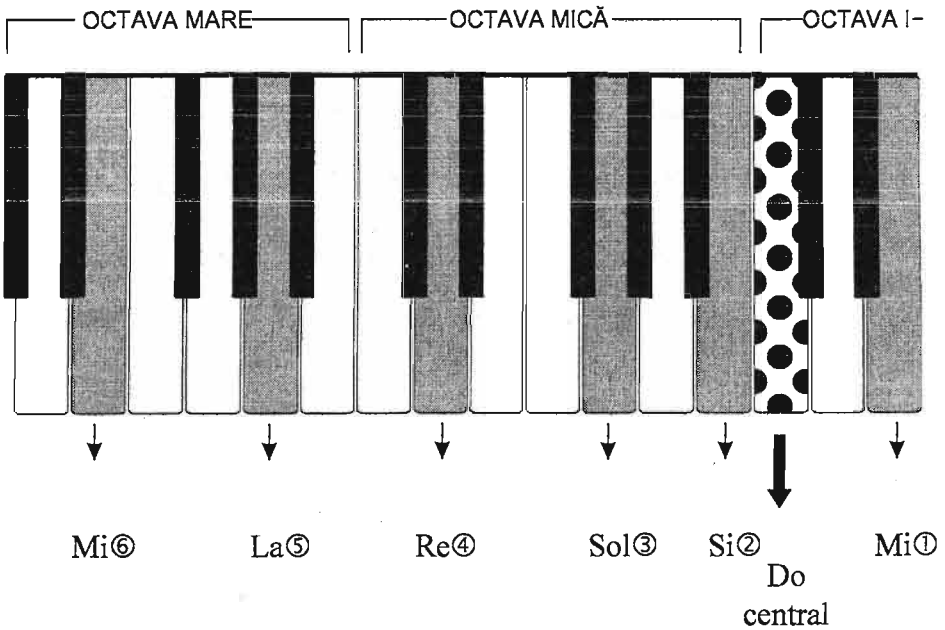


Coardele libere se notează pe portativ în felul următor:

Mi⑥ La⑤ Re④ Sol③ Si② Mi①

Sunt denumite **libere** deoarece înălțimile ce le corespund se obțin fără intervenția digitației mâinii stângi, doar prin vibrația liberă a fiecărei coarde în parte.

Chitara este un instrument **transpozitoriu** la octava inferioară; aceasta înseamnă că interpretând notele din partitură ele vor suna în realitate cu o octavă mai jos.

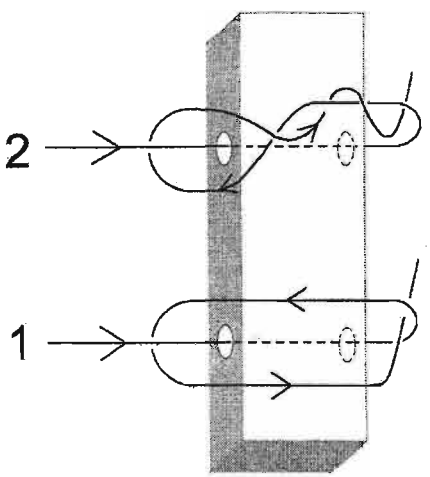
Trebuie să aveți în vedere acest amănunt atunci când acordați chitara, mai ales dacă „luați tonul" de la un instrument cu claviaturi (pian, sintetizator etc.)



Conform notației clasice în cheia sol, sunetul coardei libere Mi⑥s-ar afla în **octava mică**, imediat inferioară lui Do central însă, în realitate, este cel din a doua octavă sub Do central, **octava mare**.

Atunci când înlocuiți setul de coarde este necesar să observați și să reproduceți modalitatea de prindere a coardelor pe cordar, reprezentată schematic și în figura de mai jos:

Modalitatea de fixare:



- 1: cu o singură buclă, se aplică pentru cele trei coarde din registrul grav Mi⑥, La⑤, Re④.
- 2: cu dublă înfășurare se blochează cele trei coarde din registrul înalt Sol③, Si②, Mi①.

2. ALEGEREA INSTRUMENTULUI

Instrumentele de performanţă, descrise în subcapitolul anterior, din categoria celor „de concert" sunt foarte scumpe fiind destinate îndeosebi interpreţilor profesionişti. Pentru uzul începătorilor şi amatorilor se construiesc modele mai puţin costisitoare din „înlocuitori": plastic în loc de fildeş şi esenţe de lemn autohtone în locul celor exotice.

Interpreţii împărţiţi în categorii diferite – funcţie de talie şi de vârstă – beneficiază de trei formate (mărimi) de chitare:

- Mic (jumătate 1/2) indicat, în general, copiilor până la vârsta de 8-9 ani;
- Mijlociu (trei sferturi 3/4) pentru copii cu vârste cuprinse între 8-9 ani şi aproximativ 12-13 ani;
- Mare (întreg 4/4) destinat copiilor peste 12-13 ani şi adulţilor.

În finalul capitolului – câteva sfaturi practice despre îngrijirea şi menţinerea chitarei în stare optimă de funcţionare:

- Orice chitară necesită o învelitoare specială cu care să poată fi transportată comod sau păstrată în siguranţă în locuinţă, fiind protejată astfel împotriva intemperiilor, prafului sau eventualelor lovituri. Pentru modelele mai ieftine este suficientă o husă din material impermeabil însă, pentru cele mai scumpe se impune cumpărarea unui toc.
- Nu lăsaţi şi nu păstraţi niciodată chitara în apropierea unor surse de căldură: calorifer, sobe etc.
- Evitaţi să lăsaţi chitara, chiar şi pentru câteva secunde, în locuri de unde poate cădea uşor sau poate fi lovită accidental: de exemplu, pe un scaun ori rezemată de perete, culcată pe podea, în spatele unei uşi etc. Cel mai sigur este să fie aşezată orizontal pe o masă. În învelitoare se poate păstra şi rezemată, într-un loc ferit, de preferinţă, între două piese de mobilier.
- Dacă cheile se învârt mai greu, mecanismul lor se va unge folosind foarte puţin ulei pentru mecanisme fine sau unul subţire de motor. După aplicare, prima oară detensionaţi încet coarda, iar după aceea acordaţi-o la loc.
- Ştergeţi regulat chitara de praf utilizând o cârpă curată, dintr-un material moale. Înainte şi după ce aţi exersat, coardele vor fi de asemenea şterse cu cârpa. Când înlocuiţi setul de coarde este bine să curăţaţi şi tastiera cu puţin alcool sanitar.

III. PRIMII PAŞI ÎN INTERPRETAREA CHITARISTICĂ

3. POZIŢIA DE INTERPRETARE LA CHITARĂ

Adoptarea şi menţinerea unei posturi corecte în timpul execuţiei la chitară este o condiţie de o importanţă capitală pentru orice interpret. Trebuie cunoscut faptul că abordarea superficială a oricărui aspect ce vizează însuşirea unei ţinute adecvate interpretării chitaristice poate avea consecinţe nefaste. Datorită unui studiu defectuos îndelungat pot să apară anumite probleme de sănătate ale coloanei vertebrale, dureri şi crampe ale musculaturii spatelui, gâtului sau braţelor etc. Pentru a exclude astfel de neplăceri recomand să citiţi cu atenţie indicaţiile cuprinse în acest capitol pe care, mai apoi, să le aplicaţi în practică cât mai fidel.

Fig. 1

Fig. 2

În figurile 1 şi 2 se observă poziţia „clasică" de interpretare la chitară. Este o poziţie care favorizează executarea unor tehnici complexe, fără a stresa excesiv organismul, efortul necesar susţinerii instrumentului şi interpretării în sine fiind minim.

Scaunul pentru studiu poate fi unul obişnuit, de birou, de preferinţă din lemn, capitonat cât mai sumar şi fără braţe. Aşezaţi-vă întotdeauna în partea din faţă a lui, cu trunchiul şi capul drept, linia umerilor paralelă cu podeaua. Nu vă sprijiniţi de spătar în timpul studiului. Piciorul stâng trebuie ţinut ridicat la 12-17 cm., pentru această sarcină cea mai potrivită ustensilă este suportul conceput special pentru chitarişti (vezi fig.); este pliant iar pe faţa interioară prezintă două şiruri de crestături pentru reglarea înălţimii. Suportul se amplasează la aproximativ 10 cm. în faţa piciorului stâng al scaunului; înălţimea se va selecta astfel încât, rezemând talpa, genunchiul să fie puţin mai sus decât planul şoldului. Piciorul drept se ţine depărtat, cu coapsa uşor înclinată spre podea.

Astfel, aşezând chitara cu porţiunea decupată pe coapsa stângă, aceasta se va poziţiona stabil, cu spatele vertical, partea inferioară pe coapsa dreaptă şi capul instrumentului la nivelul umerilor, gâtul formând cu podeaua un unghi de aproximativ 40 grade.

Evitaţi să strângeţi exagerat chitara în braţe. Dacă procedaţi astfel, trunchiul va înveli realmente spatele acesteia, amortizându-i vibraţia. Chitara va avea contact cu bustul doar în partea ei superioară, care se sprijină uşor de piept. Respectând această prescripţie, chitara se va înclina foarte puţin spre înapoi rezultând o poziţie din care, chiar şi cu capul drept, veţi putea acoperi cu privirea întreaga tastieră. Încercaţi să rezistaţi tentaţiei de a apleca capul în faţă pentru a vedea mai bine tastiera, ori să răsuciţi – pentru acelaşi motiv – instrumentul.

Accesoriile precum suportul de picior şi pupitrul reglabil pentru partituri – foarte practice şi nu exagerat de scumpe – se pot înlocui cu alte obiecte cum ar fi: un taburet de lemn sau cărţi suprapuse, respectiv o măsuţă mai joasă.

În finalul capitolului, recomand ca înaintea fiecărei şedinţe de studiu să alocaţi 2-3 minute, efectuării câtorva mişcări simple de încălzire a tendoanelor, musculaturii şi articulaţiilor.

- Răsuciri şi rotiri ample ale capului, în ambele sensuri (stânga – dreapta).
- Răsuciri ale trunchiului (stânga – dreapta) şi rotiri ale braţelor din umeri (înainte – înapoi).
- Întrepătrundeţi degetele de la mâini şi întindeţi braţele în faţă, cu palmele spre exterior, apoi ridicaţi braţele deasupra capului; repetaţi de câteva ori.
- Cu degetele de la mâini întrepătrunse, mişcări de rotire a încheieturilor.
- Strângeţi uşor degetele în pumn, apoi întindeţi-le în mod repetat.

La început, pentru acomodare, este suficient să studiaţi în jur de o oră zilnic, cu pauze de 5 minute pentru relaxare la 20-30 de minute. După o vreme se poate mări treptat durata şedinţei de studiu zilnice până la două ore, intercalând o pauză mai lungă (de 10-15 minute) după prima oră. În pauze, se pot executa mişcări din setul de procedee prezentate anterior, foarte eficace şi pentru relaxare.

4. ACORDAJUL CHITAREI

Pentru a putea interpreta în mod just, fără a falsa ori denatura partitura, la un instrument muzical, este necesar ca acesta să fie acordat cu atenție, la înălțimea indicată. În cazul instrumentelor **cordofone temperate**, din care face parte și chitara, exactitatea acordajului – a înălțimii sunetelor „fixe" emise prin acționarea coardelor libere – este esențială. Un experimentat interpret la vioară sau alt instrument **cordofon netemperat**, poate corecta o eventuală dezacordare printr-o poziționare diferită a digitației pe tastieră; acest artificiu însă, nu este posibil la chitară sau alt instrument (cu taste) înrudit. Deși intervalul dintre două taste, numit și „căsuță", este destul de mare, oriunde se apasă coarda cu degetul, inclusiv pe tastă, rezultă un sunet de aceeași înălțime.

Din păcate, acordajul chitarei de către începători nu este foarte ușor de realizat; totuși, urmând pas cu pas procedurile care vor fi prezentate și „încordând" auzul pentru a distinge și îndrepta distonările, se poate depăși acest impediment. Cu trecerea timpului, prin exersare, urechea se va antrena iar întregul proces de acordare se va derula tot mai rapid.

Dacă aveți la domiciliu instrumente cu claviatură – pian sau pianină (dar numai dacă sunt acordate corect la 440 Hz), sintetizator, orgă electronică etc. – puteți să le folosiți pentru a acorda chitara. Un avantaj al acestora este că rămân acordate perioade lungi de timp, chiar dacă sunt expuse la variații de temperatură și umiditate. Trebuie doar să alegeți sunetele din octavele potrivite iar după realizarea acordajului chitarei, să aveți în vedere că acesta nu este unul foarte stabil, reacționând imediat la orice schimbare a mediului.

Astfel, dacă transportați instrumentul, spre exemplu de acasă la școală, oricât de precis îl veți acorda acasă, până la destinație el se va dezacorda. Din această cauză este important să învățați să utilizați etaloane portabile precum diapazonul, camertonul[10] sau dispozitivele electronice speciale; acestea din urmă, deși scumpe, reprezintă o alternativă comodă și de maximă precizie. După activare se parcurg următoarele etape: selectarea coardei libere pe comutator, ciupirea acesteia și răsucirea cheii ce îi corespunde până când, pe scală, acul indicator va ajunge în dreptul cifrei 0. Alt dispozitiv specializat este camertonul cu șase „muștiucuri" de la care se poate lua tonul fiecărei coarde libere în parte.

Diapazonul, datorită rezistenței sale și a costului scăzut este, cu certitudine, cel mai agreat etalon pentru acordare. Se aseamănă cu o furcă în miniatură, având numai doi dinți îngroșați și bonți. Prin lovirea ușoară a unui dinte de un obiect dur sau de genunchi intră în vibrație și produce un zumzăit slab ce poate fi amplificat prin contactul cu un corp rezonant. Chitara se pretează excelent unei astfel de sarcini și astfel, după percuție, amplasând diapazonul pe cordar (vezi fig. 3), sunetul ***la*** (***a*** – 440 Hz pe secundă) se va auzi foarte limpede.

[10] Camerton – dispozitiv acționat prin suflare pentru „a da tonul".

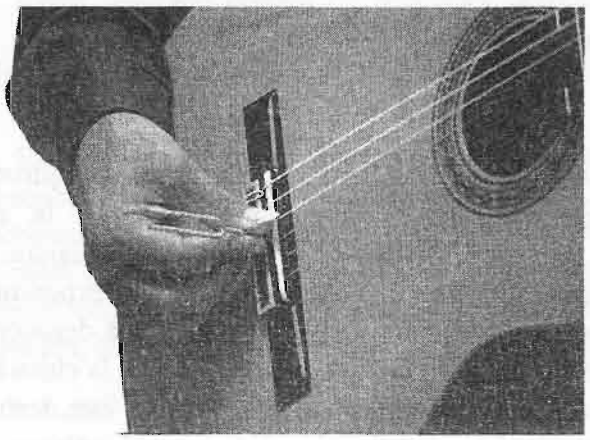


Fig. 3

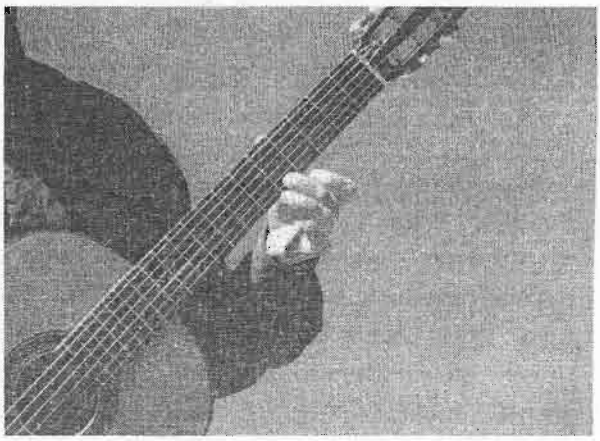


Fig. 4

Apăsați cu vârful degetului (vezi fig. 4) în căsuța a cincea, pe prima coardă Mi① de nylon, la mijlocul spațiului dintre cele două taste şi ciupiți-o apoi cu degetul mare de la mâna dreaptă. Dacă sunetul astfel obținut nu este clar ci se aude înfundat sau este bruiat de zbârnâituri înseamnă că forța de apăsare nu este suficientă. După ce ați obținut un sunet clar, în funcție de situație, acesta trebuie ajustat, urcat sau coborât prin învârtirea cheii, până la egalizarea perfectă a înălțimii sale cu cea a sunetului emis de diapazon.

Prima coardă liberă fiind aşadar acordată, o puteți folosi ca şi reper pentru cea care-i urmează. Similar, presați cu degetul în căsuța a cincea, pe coarda a doua Si②. Înălțimea care rezultă după ciupire trebuie ajustată, învârtind de cheie, până ajunge să coincidă cu cea a primei coarde ce vibrează liber. Procedeul anterior se va repeta aidoma, conform **diagramei**[11] de mai jos.

[*diapazon 440 Hz*]

POZIȚIA	I	II	III	IV	V
Mi①	Fa	Fa#; Sol *b*	Sol	Sol#; La *b*	La
Si ②	Do	Do#; Re *b*	Re	Re#; Mi *b*	Mi
Sol③	Sol# La *b*	La	La#; Si *b*	Si	Do
Re④	Re# Mi *b*	Mi	Fa	Fa#; Sol *b*	Sol
La⑤	La# Si *b*	Si	Do	Do#; Re *b*	Re
Mi⑥	Fa	Fa#; Sol *b*	Sol	Sol#; La *b*	La

PRĂGUȘ

[*Căsuțele se succed din semiton în semiton*]

[11] Reprezentare schematică a tastierei în care se indică, prin puncte, căsuțele unde degetele trebuie să preseze.

Aşa cum se observă, pentru acordarea coardei Sol③ nu se apasă cu degetul în căsuţa (poziţia) a V-a, ci în a IV-a. Aceasta este singura diferenţă, pentru următoarele coarde Re④, La⑤ şi Mi⑥ se revine la prinderea în poziţia a V-a.

În primele zile după achiziţionarea unui instrument sau după montarea unui set nou de coarde, întregul proces de acordare se va efectua de mai multe ori consecutiv, scopul fiind de a realiza o stabilizare imediată şi cât mai de durată a înălţimilor. Odată cu „aşezarea" acordajului, este contraindicat să dezacordaţi instrumentul după fiecare şedinţă de studiu; chitara este construită astfel încât, prin interpretare, emisia unor frecvenţe juste determină o dezvoltare treptată a sonorităţii sale. Totuşi, în cazul în care sunteţi nevoiţi să întrerupeţi studiul pentru o perioadă de mai multe săptămâni sau luni de zile, este recomandat să detensionaţi acordajul.

5. DIGITAŢIA

Odată cu acest capitol se începe propriu-zis interpretarea la chitară. Tehnicile de acţionare la chitară clasică constau în prinderea (percuţia sau ciupirea) coardelor cu degetele mâinii stângi şi ciupirea (ori percuţia) coardelor cu degetele mâinii drepte. Multiplele posibilităţi de prindere sau ciupire se vor indica în partitură, pentru optimizarea execuţiei, cu ajutorul **digitaţiei.**

Digitaţia pentru mâna stângă se notează cu cifre arabe, astfel:

1 - arătător
2 - mijlociu
3 - inelar
4 - mic

În partiturile de chitară clasică degetul mare nu se indică, fiind numai de sprijin, iar coardele libere se notează cu 0.

Pentru digitaţia mâinii drepte cele mai utilizate tipuri de notaţie sunt:

Notaţia spaniolă				**Notaţia italiană**
p	–	degetul mare (iniţiala termenului spaniol **pulgar**)	–	+
i	–	arătător (sp. **indice**)	–	•
m	–	mijlociu (sp. **medio**)	–	••
a	–	inelar (sp. **anular**)	–	•••

Cu degetul mic nu se ciupeşte.

Digitaţia constă, la chitară, în indicarea degetului de la mâna stângă cu care se va prinde un anumit interval (căsuţă) pe tastieră şi / sau a degetului de la mâna dreaptă cu care trebuie ciupită o coardă. Este un „apanaj" al sistemului clasic de notaţie, facilitând descifrarea partiturilor, mai ales de către începători.

*[Înainte de mijlocul secolului al XVIII-lea, literatura pentru chitară apărea în aşa-numitele **tabulaturi**. Aceste sisteme de notaţie foloseau, în special, litere sau cifre pentru indicarea înălţimii sunetelor, plasate pe un sistem de linii orizontale, asemănător portativului. Liniile reprezentau, în cazul instrumentelor cordofone, coardele instrumentului iar ritmul se trecea deasupra „portativului" prin semne de durată asemănătoare celor din notaţia lineară (clasică). Cele mai importante categorii de tabulaturi au fost, în Renaştere şi Baroc, pentru orgă şi laută.*[12]

[12] Familia lautei cuprinde atât instrumente cu gât scurt precum lauta renascentistă sau barocă, mandolina, cobza etc., cât şi cu gât lung, cum ar fi: **archlute, theorba, chitarrone** etc. Caracteristicile acestora din urmă erau: dimensiunile impresionante (anvergura în lungime până la aproximativ 2 m.), numărul mare de coarde ce includea başi liberi

Majoritatea lucrărilor pentru chitară şi ***vihuela***[13] *s-au notat în tabulaturile lautei: spaniole, italiene, franceze şi germane. Tabulaturile franceze utilizau literele alfabetului astfel: a – coardă liberă , b – primul interval care trebuia prins, c – al doilea interval etc. Cele spaniole şi italiene foloseau cifre: 0 – coardă liberă, 1 – primul interval, 2 – al doilea interval etc. Prin modernizarea acestora din urmă a rezultat tabulatura folosită azi în notaţia pentru chitară electrică.*

În 1586 Joan Carlos Amat editează la Barcelona „Guitara española" într-o notaţie nouă, catalogată drept prima tabulatură folosită exclusiv pentru chitară. Un alt sistem de notaţie pentru chitară a apărut într-o lucrare a lui Girolamo Montesardo din 1606. Era cunoscut sub denumirea de „alfabetul italian" deoarece Montesardo marca cu câte o literă fiecare poziţionare a degetelor mâinii stângi ce corespundea unor acorduri frecvent utilizate. Un sistem derivat este cel utilizat astăzi în muzica folk sau pop-rock, unde deasupra textului se trec acordurile cifrate în notaţie literală.]

6. MODUL DE ACŢIONARE AL MÂINII DREPTE

După aşezarea chitarei în poziţia pentru interpretare, antebraţul mâinii drepte se sprijină pe marginea (muchia) superioară, imediat sub cordar (privind din faţă), astfel încât palma să ajungă comod la coarde, aproximativ în partea de jos a rozetei (vezi fig. 5).

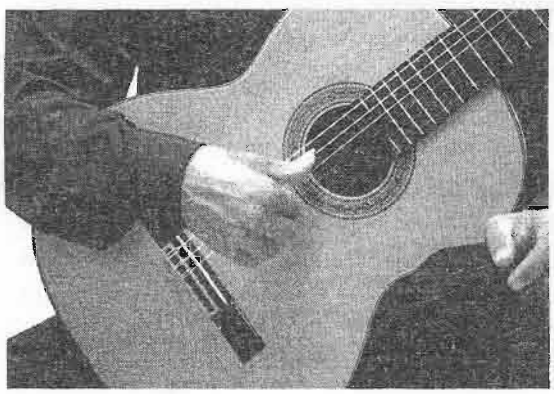


Fig. 5

Fig. 6

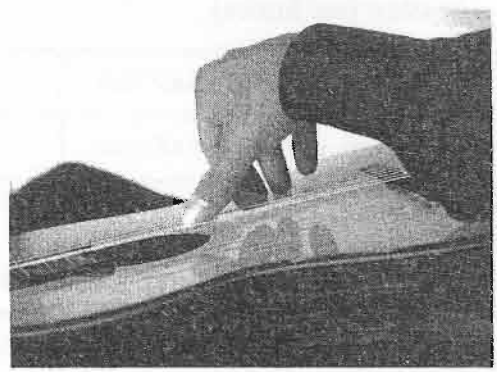


Fig. 7

amplasaţi în afara tastierei şi legăturile de pe tastieră ce puteau fi ajustate. Dintre compozitorii pentru laută se disting în perioada Renaşterii: John Dowland, Francesco da Milano (supranumit"Il Divino"), Johannes Kapsberger, Vicenzo Galilei (tatăl faimosului astronom G. Galilei), Alessandro Piccinini şi Valentin Bakfark – Greff (născut în 1507 la Braşov, unul dintre cei mai renumiţi lautişti din secolul al XVI-lea), iar în Baroc: Johann Sebastian Bach şi Silvius Leopold Weiss.

[13] Instrument cu coarde ciupite apărut în Spania ca şi alternativă la lauta de origine arabă. Corpul avea formă de 8 similară chitarei de astăzi, spatele era plat şi avea şase perechi de coarde. Perioada de maxima înflorire a fost prima jumătate a secolului al XVI-lea. Compozitori: Luys de Narváez, Luis Milán, Diego Pisador, Enriquez de Valderrábano, Miguel de Fuenllana etc.

Încheietura se scoate puţin în afară iar degetele se ţin uşor arcuite, palma căpătând astfel o formă de „căuş"(vezi fig. 6). Degetul mare ***p*** se va amplasa astfel încât privind de sus, să formeze un x imaginar cu indexul ***i*** (vezi fig. 7). Pentru aceasta palma se va devia foarte puţin spre cordar, încheietura cu antebraţul fiind uşor răsfrântă.

„Poza" finală a mâinii drepte va prezenta, de la un interpret la altul, mici diferenţe. Datorită deosebirilor anatomice ce privesc lungimea antebraţului sau a degetelor, fiecare va adopta, în fapt, o poziţie proprie, astfel încât ciupirea coardelor să se facă cât mai eficient şi cu minim de efort. Condiţia principală este ca mâna, în ansamblul ei, să fie cât mai puţin încordată în timpul interpretării, evitându-se orice tensionare excesivă sau crispare a musculaturii şi tendoanelor.

7.TEHNICI ŞI VARIANTE DE CIUPIRE

Ciupirea **succesivă** cu degetul mare ***p*** este prima variantă de ciupire care se va studia. Degetul ***p*** acţionează asupra coardelor în felul următor: ciupeşte în exteriorul palmei, fără a flexiona articulaţia, de sus în jos; revenirea la poziţia de plecare se face printr-o mişcare circulară (mai precis eliptică), din baza degetului.

Celelalte degete cu care acţionăm asupra chitarei sunt: arătător ***i***, mijlociu ***m***, şi inelar ***a***. Accentul se va pune pe studiul a trei variante de ciupire:

- ***imim...***
- ***iaia...***
- ***mama...***

Spre deosebire de ciupirea consecutivă cu ***p***, combinaţiile cu ***i, m*** şi ***a*** sunt **alternative**. De asemenea sensul de ciupire cu ***i, m*** şi ***a*** este opus celui cu ***p***, fiind de jos în sus.

În practica chitaristică prevalează două tehnici de ciupire:

- TIRANDO (sp.) – ciupirea propriu-zisă a coardelor
- APOYANDO (sp.) – ciupire urmată de sprijinul degetului pe coarda alăturată (imediat inferioară acustic)[14].

Descrierea „la relanti" a ciupirii TIRANDO în varianta ***imim*** ar fi următoarea: indexul ***i***, uşor arcuit, porneşte „atacul" coardei dinspre dedesubt, mişcarea efectuându-se numai din încheieturile degetului, palma rămânând imobilă. Coarda este agăţată cu vârful şi pentru o fracţiune de secundă este angrenată în mişcare; după ce este eliberată, degetul va mai parcurge o mică distanţă din inerţie. Mişcarea completă va avea o amplitudine medie, obiectivul fiind obţinerea unui efect sonor optim cu un minim „consum de energie". După atingerea unui punct extrem cu ***i***, se iniţiază şi se derulează identic ciupirea cu degetul ***m***, moment în care ***i*** revine, vârful său descriind o traiectorie eliptică, la poziţia iniţială (în cazul în care se ciupeşte aceeaşi coardă).

La fel se procedează şi în cazul variantelor ***iaia*** şi ***mama***. Tirando este cea mai veche tehnică de ciupire şi se pretează interpretării oricăror tipuri de scriitură, atât solistice cât şi pentru execuţia acordurilor în manieră **arpegiată**[15] şi **placată**[16].

---

[14] În cazul ciupirii cu ***p*** – imediat superioară acustic.
[15] Execuţie rapid succesivă a sunetelor unui acord.

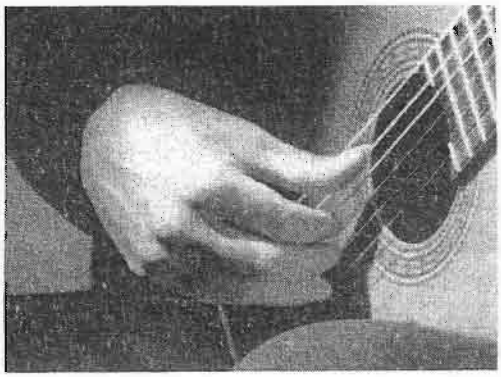


Fig. 8

Dacă în tirando (vezi fig. 8) definitoriu ar putea fi verbul „a ciupi", în APOYANDO se poate considera că este vorba despre „a apăsa" coardele. Degetele sunt mai îndreptate iar atacul se finalizează cu sprijin pe coarda alăturată (vezi fig. 9).

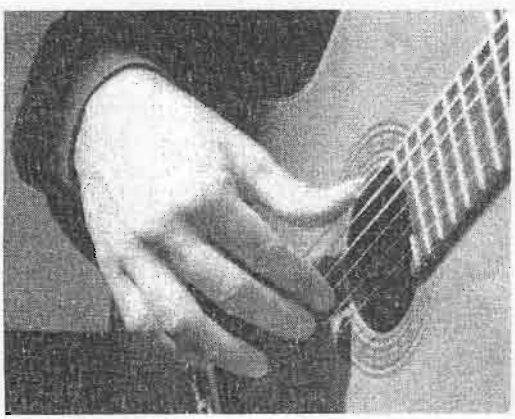


Fig. 9

Apoyando este o tehnică a cărei arie de utilizare este restrânsă cu precădere la interpretarea pasajelor tip gamă sau a celor melodice, la o singură voce (solistice). Din punct de vedere istoric, a apărut mai aproape de epoca contemporană, prima menționare scrisă datând abia de la începutul secolului XVII (Piccinini). Sonoritatea este mai pregnantă, tonul are o culoare aparte şi este mai incisiv, mai pătrunzător.

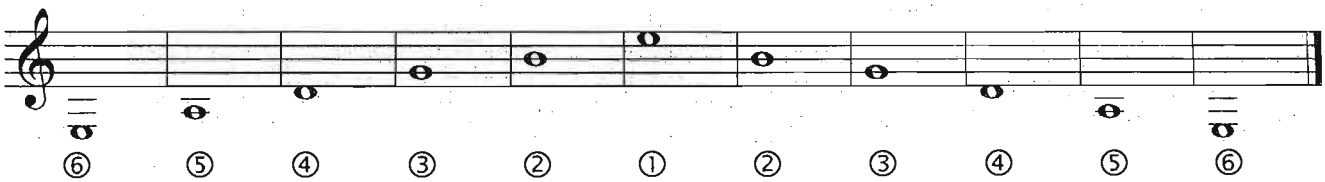
Unghiile de la degetele mâinii drepte contribuie, de asemenea, la obținerea unui ton deosebit de plăcut, amplificând totodată nivelul sonor. Dacă astăzi sunt un accesoriu întâlnit la majoritatea chitariştilor, aceasta se datorează într-o mare măsură şi marelui chitarist spaniol Andres Segovia (1893-1987) care a demonstrat, în lunga sa carieră, superioritatea utilizării lor. Lungimea lor variază de la interpret la interpret, însă în medie măsoară 1-2 mm (peste vârful degetelor) pentru ***i m*** şi ***a*** şi 3-4 mm pentru ***p***. Deoarece primul care ciupeşte coarda este, de fapt, buricul degetului şi abia imediat după aceea unghia, sfatul meu este ca pentru început să vă obişnuiți să interpretați fără unghii, cel puțin până ajungeți cu studiul la ultimul capitol. Lăsați apoi unghiile să crească treptat, puțin câte puțin, pentru a vă acomoda cu ele. Dacă vor fi lăsate să crească prea brusc, există riscul de a vă obişnui să ciupiți coardele între buricul degetului şi unghie, ceea ce duce la producerea unui sunet foarte deranjant. Zilnic unghiile trebuie pilite câte puțin, cu colțurile uşor rotunjite, folosindu-se o pilă de unghii sau un şmirghel fin. Dacă aveți unghii fragile care se exfoliază uşor, suplimentați alimentația cu minerale (în special calciu) şi vitamine şi aplicați lacuri pentru tratarea şi întărirea lor.

În continuare sunt prezentate o serie de exerciţii „elementare" de ciupire a coardelor libere cu ***p*** iar apoi cu ***i, m*** şi ***a***. Pentru studiul lor – şi în general – trebuie să aveţi în vedere următoarele:

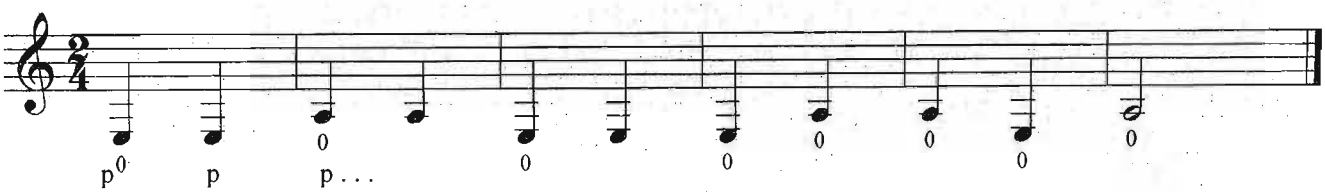
- Asiguraţi-vă că poziţia pentru interpretare este corectă iar chitara este bine acordată.
- La început, alegeţi un tempo cât mai lent, pentru a putea controla mişcările şi corecta imediat eventualele erori; reflexele şi deprinderile motrice se fixează numai prin repetări corecte.
- Atenţie la execuţia egală a valorilor de note iar intensitatea sunetelor să fie aceeaşi, omogenă.
- Sonoritatea să fie medie, nu exageraţi ciupind prea „agresiv" sau prea „moale."
- Ciupiţi numai din degete, evitând mişcările prea ample; palma rămâne imobilă.
- Ideal este ca la finele studiului unui exerciţiu să încercaţi să-l efectuaţi fără a privi mâinile, ci urmărind cât mai mult în partitură, notă cu notă; reuşita este o confirmare a faptului că obiectivul a fost realizat putându-se trece la studiul următorului exerciţiu.

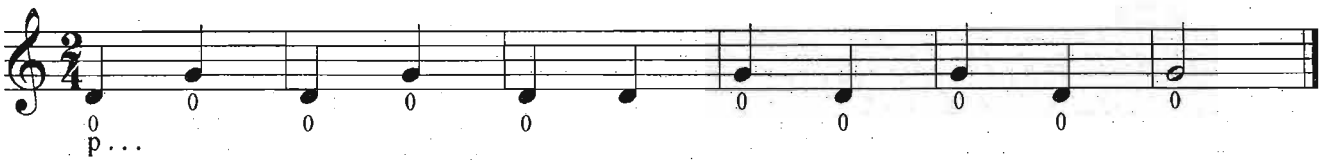
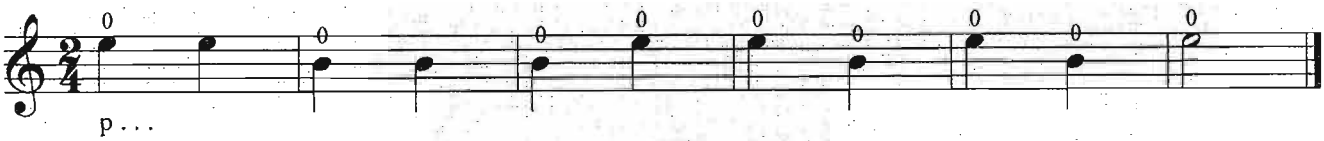
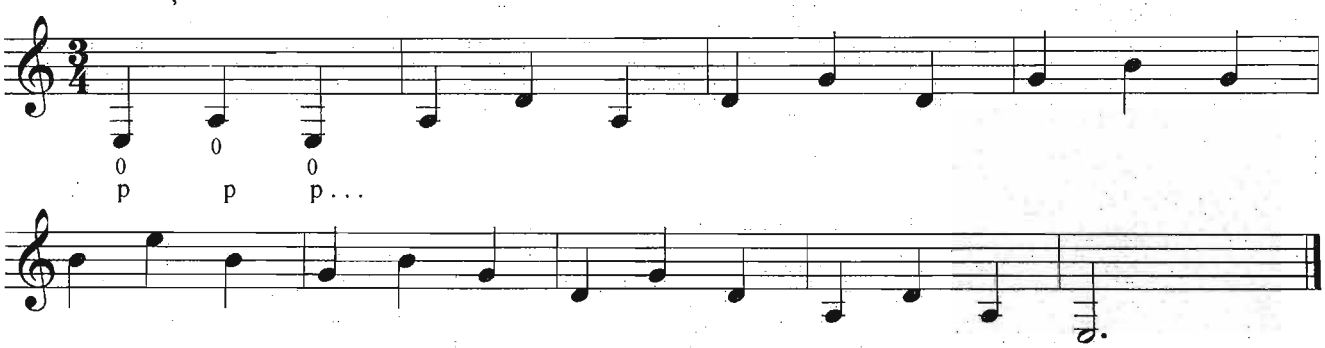
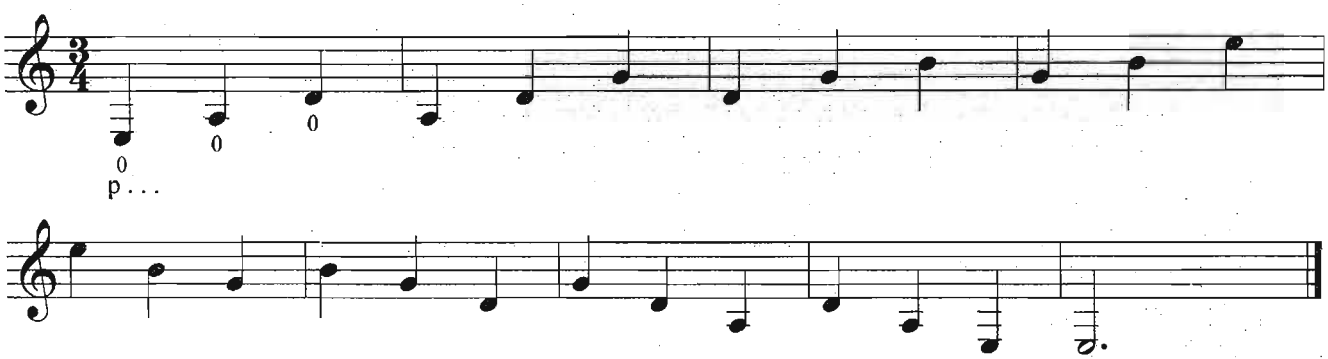
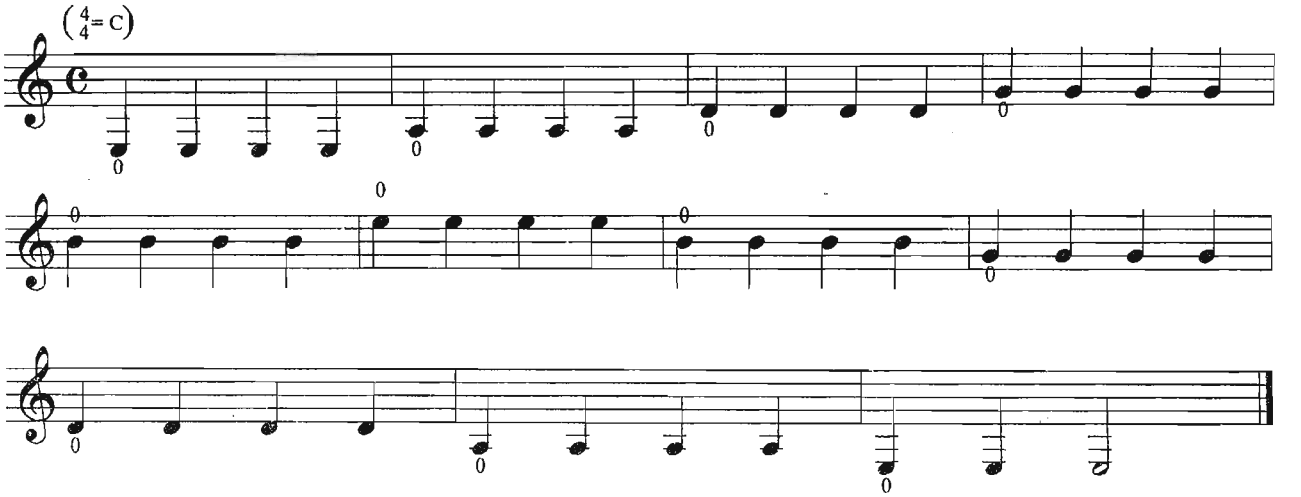
8. EXERCIȚII DE CIUPIRE A COARDELOR LIBERE

Coardele libere



Exercițiul 1



Exercițiul 2

Exercițiul 3

Exercițiul 4

Exercițiul 5

Exercițiul 6

Variante de ciupire pentru ex. 6:

1) ***ppp ...*** 3) ***i a i a ...***

2) ***i m i m ...*** 4) ***m a m a ...***

Variantele de ciupire se vor studia în ambele tehnici; recomand ca prima oară să repetați apoyando, deoarece obligă la ciupire alternativă facilitând astfel asimilarea corectă a acestei deprinderi şi mai apoi în tirando.

Antebrațul descrie, din cot, un mic arc de cerc, urcând şi coborând palma, pentru ca degetele să ciupească în aceeaşi poziție.

9. MODUL DE ACȚIONARE AL MÂINII STÂNGI ŞI EXERCIȚII ÎN POZIȚIA I

Începând cu ex. 7 se trece la învățarea sunetelor care se obțin prin apăsarea coardelor, în spațiile dintre taste, cu degetele de la mâna stângă. În fig. 10 şi 11 se observă poziția de interpretare la chitară a mâinii stângi.

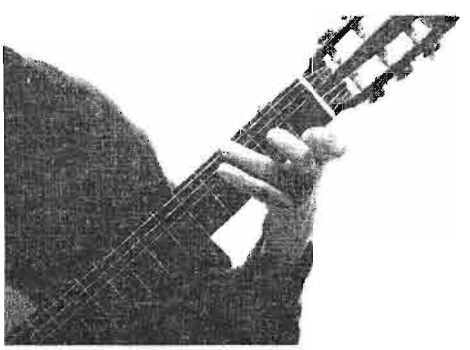


Fig. 10

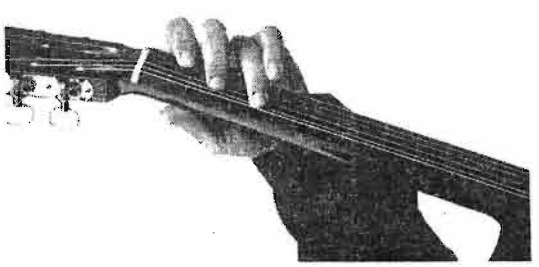


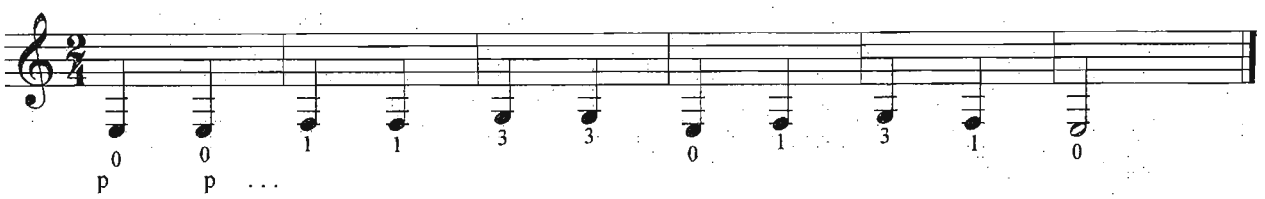
Fig. 11

Încheietura palmei cu antebraţul se răsfrânge puţin în afară evitându-se, prin aceasta, aşezarea tastierei în palmă; sprijinul se face pe degetul mare care este poziţionat transversal pe gâtul chitarei. Îndeplinirea acestor două condiţii conferă degetelor mobilitate sporită şi posibilitatea presării optime a intervalelor dintre taste. Apăsarea coardelor se face cu vârfurile degetelor (unghiile trebuie tăiate scurt), cu falangele arcuite din încheieturi. Se aplică o presiune constantă şi suficientă pentru ca să rezulte sunete clare, fără distorsiuni sau zbârnâituri. Pentru început, notele se vor executa după următoarea regulă: numărul degetului va fi şi numărul căsuţei în care se apasă.

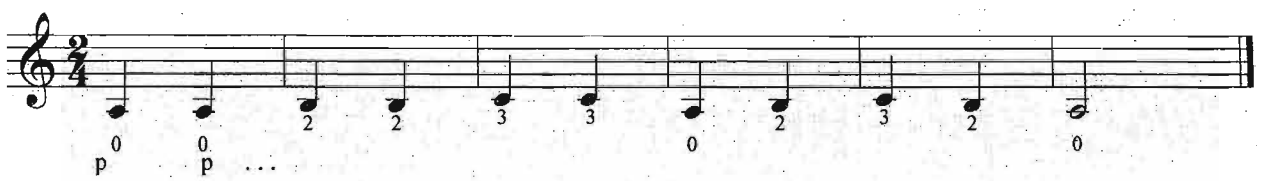
Astfel, în ex. 7, pentru a obţine sunetul ***fa***, se apasă cu degetul 1 în prima căsuţă după prăguş (diferenţă de ST între ***mi*** şi ***fa***). Pentru ***sol*** se apasă cu degetul 3 în căsuţa a treia (diferenţă de T între ***fa*** şi ***sol***).

Schimbul degetelor se face cu mişcări precise. Prinderile vor fi alternative: spre exemplu când apăsaţi cu degetul 3, degetul 1 se va ridica şi viceversa. Nu se apasă cu degetele încălecate (de exemplu, 2 peste 1). Se va urmări şi memora, cu precădere, simbolul şi căsuţa care-i corespunde pe tastieră şi nu (numai) digitaţia.

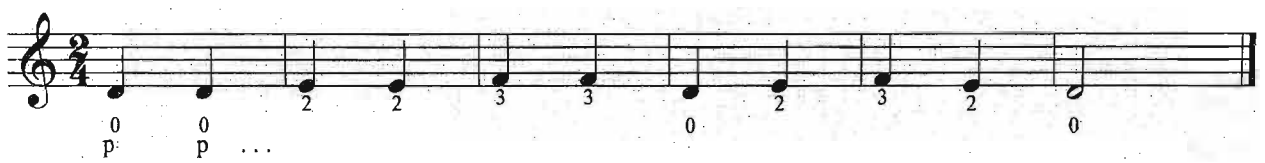
Exerciţiul 7 (pe coarda Mi⑥)

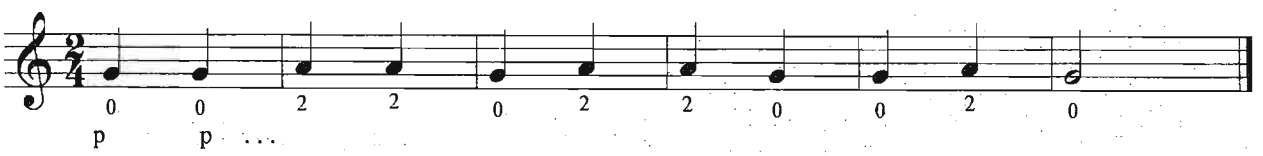
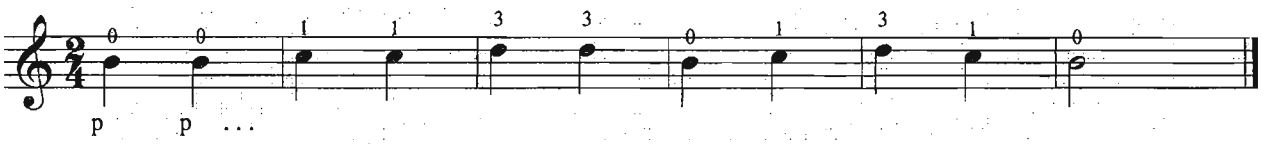
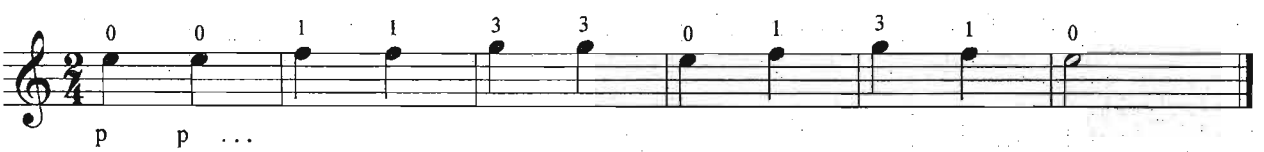


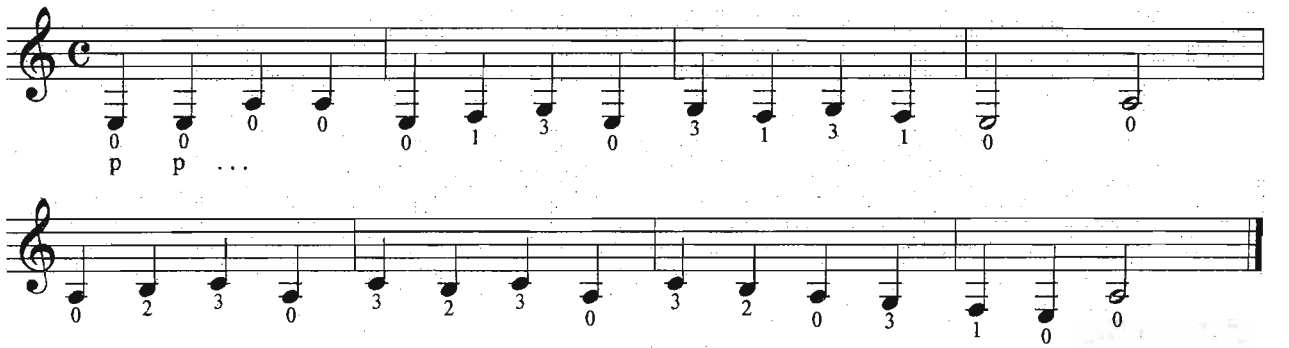
Exerciţiul 8 (pe coarda La⑤)



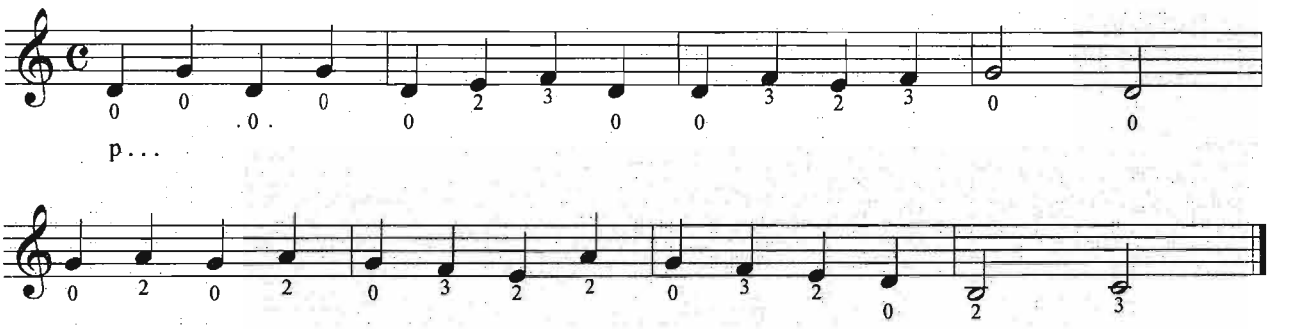
Exerciţiul 9 (pe coarda Re④)



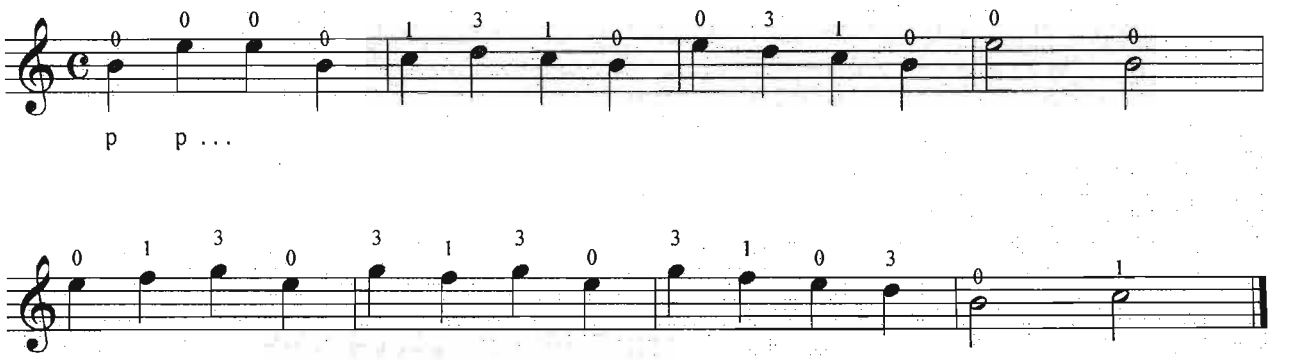
Exerciţiul 10 (pe coarda Sol③)

Exerciţiul 11 (pe coarda Si ②)

Exerciţiul 12 (pe coarda Mi①)

Exercițiul 13 (pe coardele Mi⑥ și La⑤)



Exercițiul 14 (pe coardele Re④ și Sol ③)



Exercițiul 15 (pe coardele Si② și Mi①)



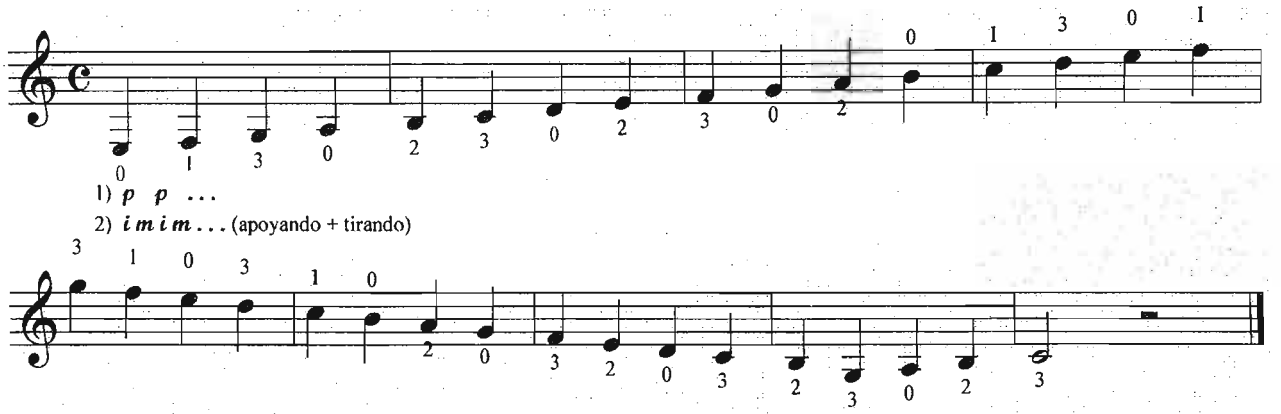
Exercițiile 13, 14 și 15 sunt menite să consolideze deprinderile necesare interpretării în poziția I[17], învățate în exercițiile 7, 8, 9, 10, 11 și 12.

Exercițiu 16 este un exercițiu tip gamă, care însumează toate sunetele naturale învățate anterior. Studiul său se va efectua prin ciupiri cu ***p*** și ulterior cu ***i m i m.***

☞ *Regula de bază pentru o execuție corectă a variantei **i m i m** (dar și **i a i a** și **m a m a**) este următoarea: **ciupire alternativă** indiferent dacă se ciupește apoyando sau tirando, aceeași coardă sau următoarea, în sens ascendent sau descendent.*

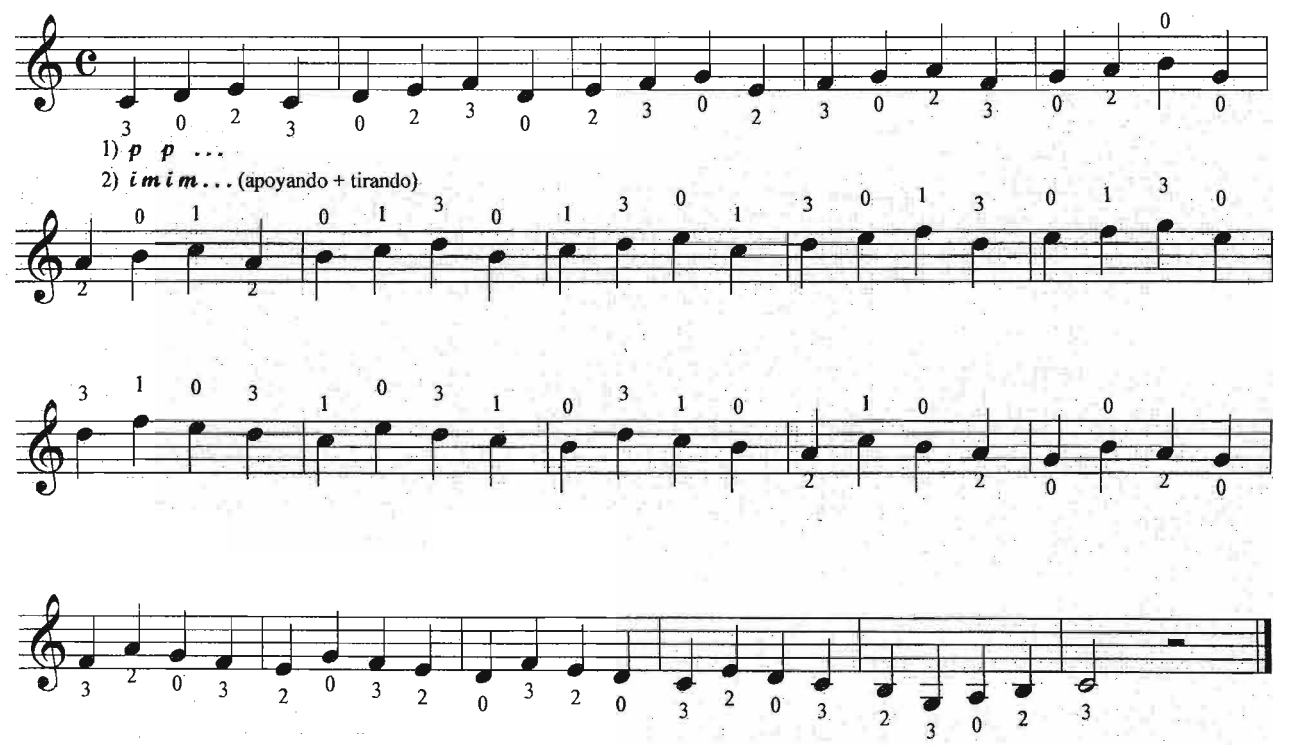
[17] Poziție – pentru pasajele tip gamă înseamnă amplasarea mâinii stângi astfel încât apăsarea coardelor să se execute numai prin căderea degetelor, fără a mișca palma de-a lungul tastierei; se indică prin cifre romane ce arată locul pe tastieră unde se apasă cu degetul 1 (în plan transversal).

Exercițiul 16

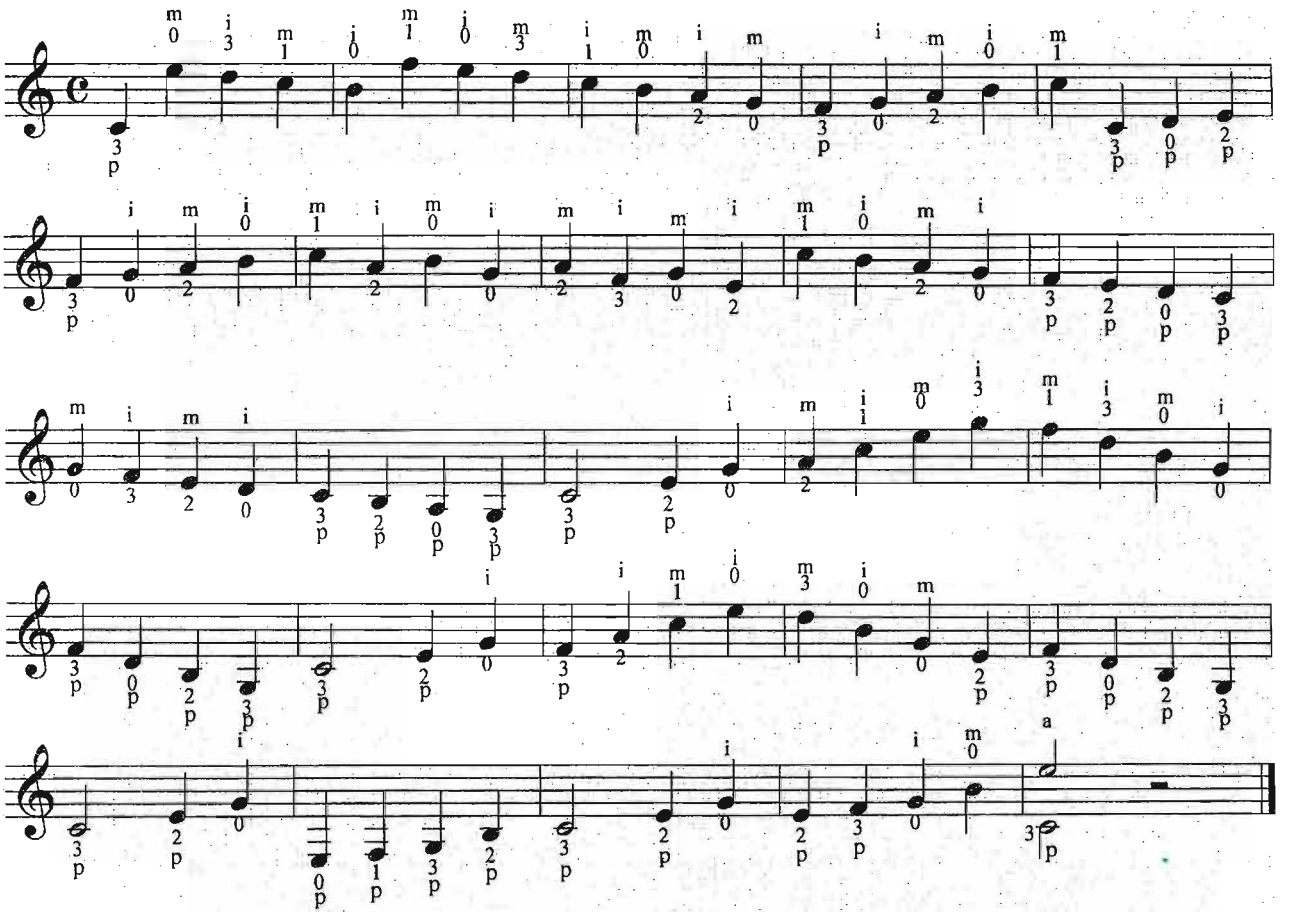


Este indicat ca în cadrul aceleași ședințe de studiu să repetați, în paralel, exerciții pentru mâna stângă (16, 17, 18) și pentru mâna dreaptă – de ciupire a coardelor libere (19, 20, 21 ... 25).

Exercițiul 17

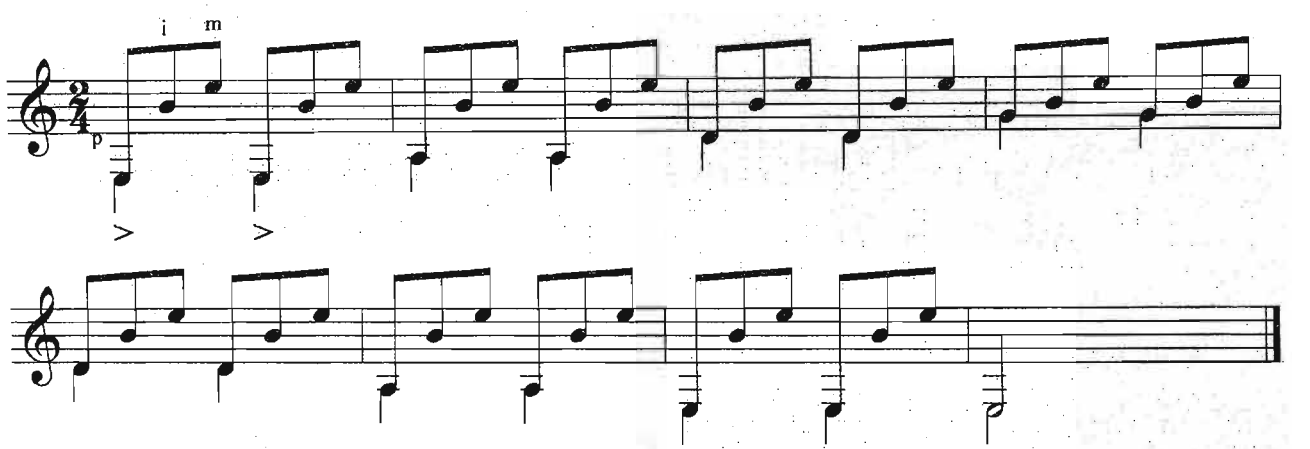


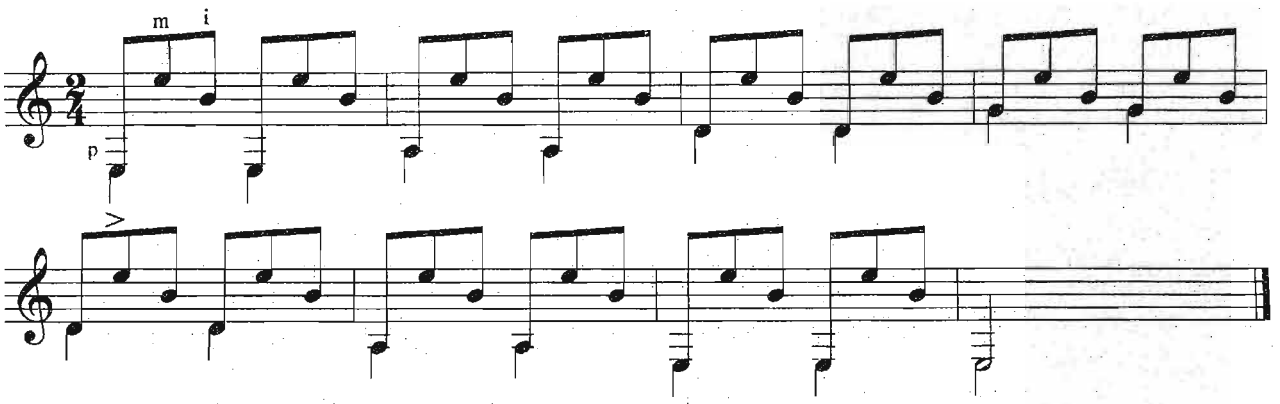
Exercițiul 18

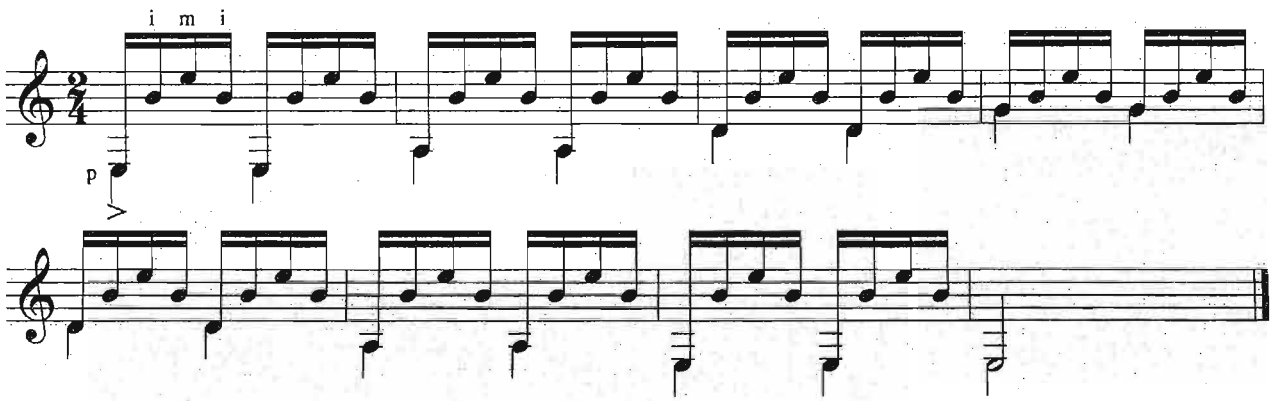
Ex. 18 se va efectua prima oară, în întregime cu ***p***. După fixarea digitației mâinii stângi se trece la execuția prin ciupiri combinate cu ***p i*** și ***m*** în tirando și conform indicațiilor din partitură. În ultima măsură, deoarece ***do*** și ***mi*** sunt suprapuse, se vor executa concomitent cu ***p*** și ***a***.

10. FORMULE DE CIUPIRE A COARDELOR LIBERE

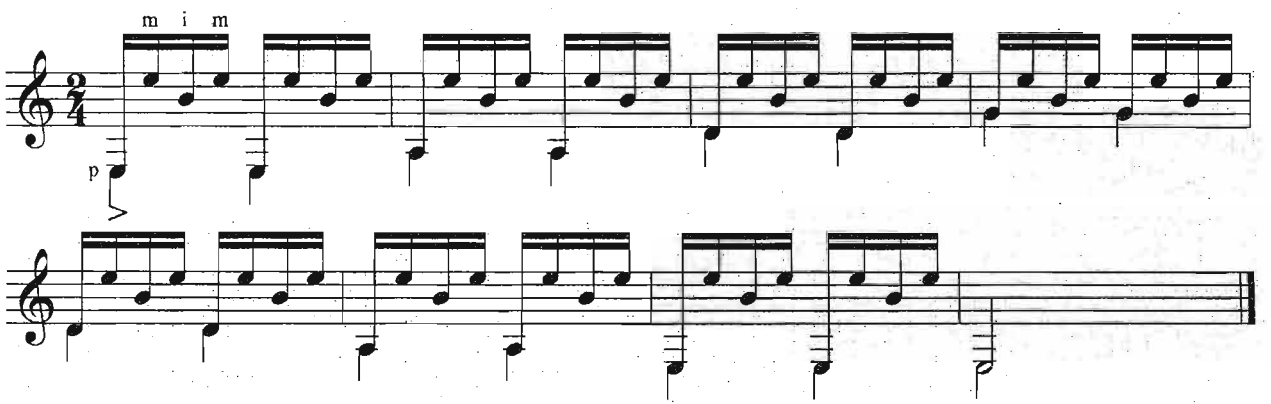
Urmează câteva exerciții de ciupire a coardelor libere. Se va insista pe realizarea unui ritm egal şi intensitate a sunetelor constantă; ciupirea **numai tirando** cu amplitudine redusă a mişcărilor iar palma imobilă.

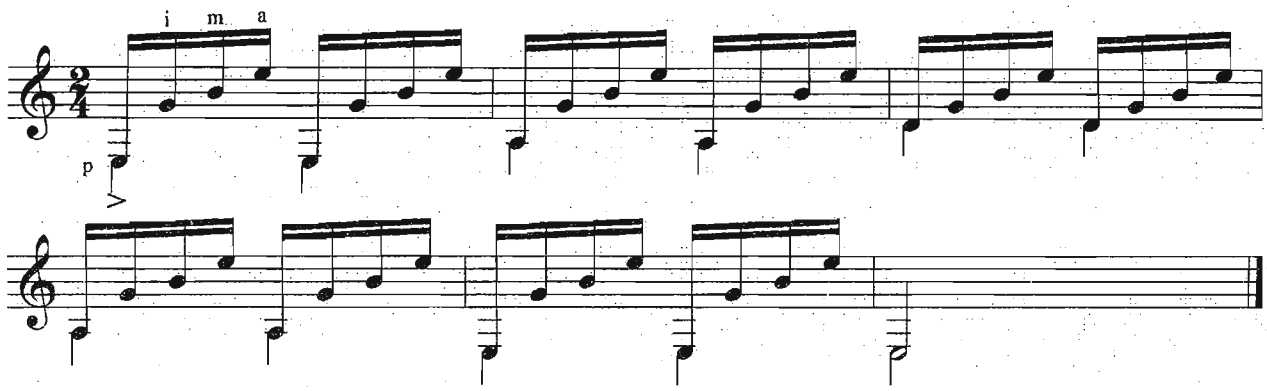
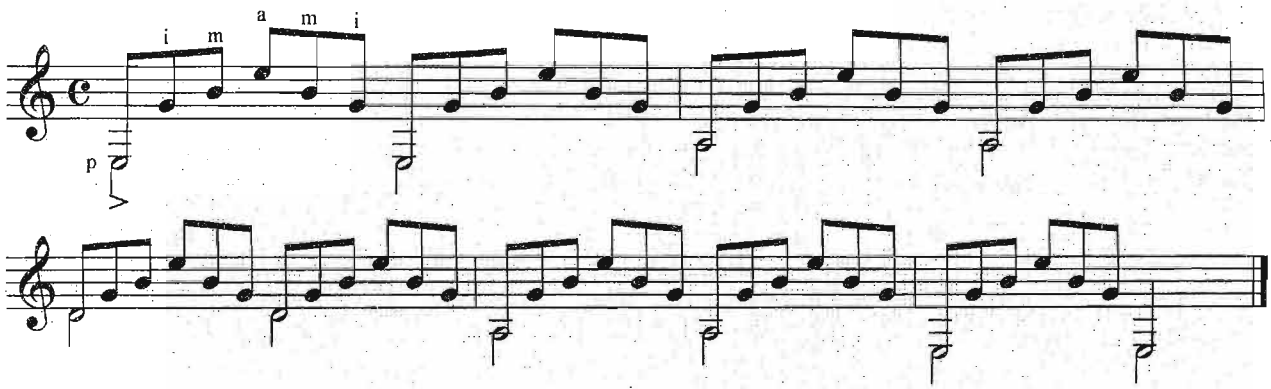
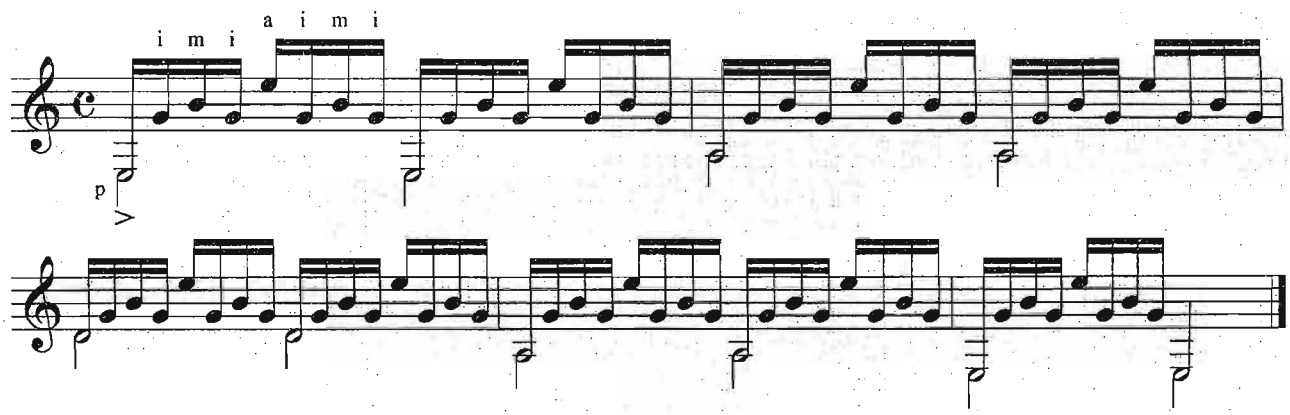
Exercițiul 19

Ex. 19 este conceput din succesiuni de triolete iar tiparul de ciupire pentru fiecare triolet în parte este ***p i m***. Primul timp se va interpreta mai accentuat.

Exercițiul 20

Pentru ex. 20, tiparul de ciupire al trioletelor este inversat: ***p m i.***

Exercițiul 21

Ex. 21 este alcătuit din grupuri consecutive de șaisprezecimi. Tiparul de ciupire pentru fiecare grup este ***p i m i.***

Exercițiul 22

Ex. 22: tiparul de ciupire este ***p m i m.***

Exercițiul 23

Ex. 23: tiparul de ciupire este ***pima*** ș.a.m.d.

Exercițiul 24

Exercițiul 25

IV. STUDII UŞOARE ŞI EXERCIŢII DE CIUPIRE (Do – Sol7)

În îndelungata mea carieră didactică am remarcat progresele deosebite – vizând, în special, tehnica mâinii drepte – înregistrate de elevi datorită studiului temeinic al exerciţiilor de ciupire (în cifraj Do – Sol 7) concepute de Matteo Carcassi (1792-1853).

[Chitarist virtuoz şi compozitor de origine italiană, Matteo Carcassi s-a evidenţiat mai ales ca pedagog, fiind autorul unei excelente metode de chitară clasică. Ideile sale noi, revoluţionare, i-au adus consacrarea între autorii celebri de metode pentru chitară din epocă, alături de conaţionalii săi Ferdinando Carulli (1770-1841) şi Mauro Giuliani (1781-1829), acesta din urmă considerat unul dintre cei mai mari interpreţi şi compozitori ai chitarei secolului al XIX-lea.]

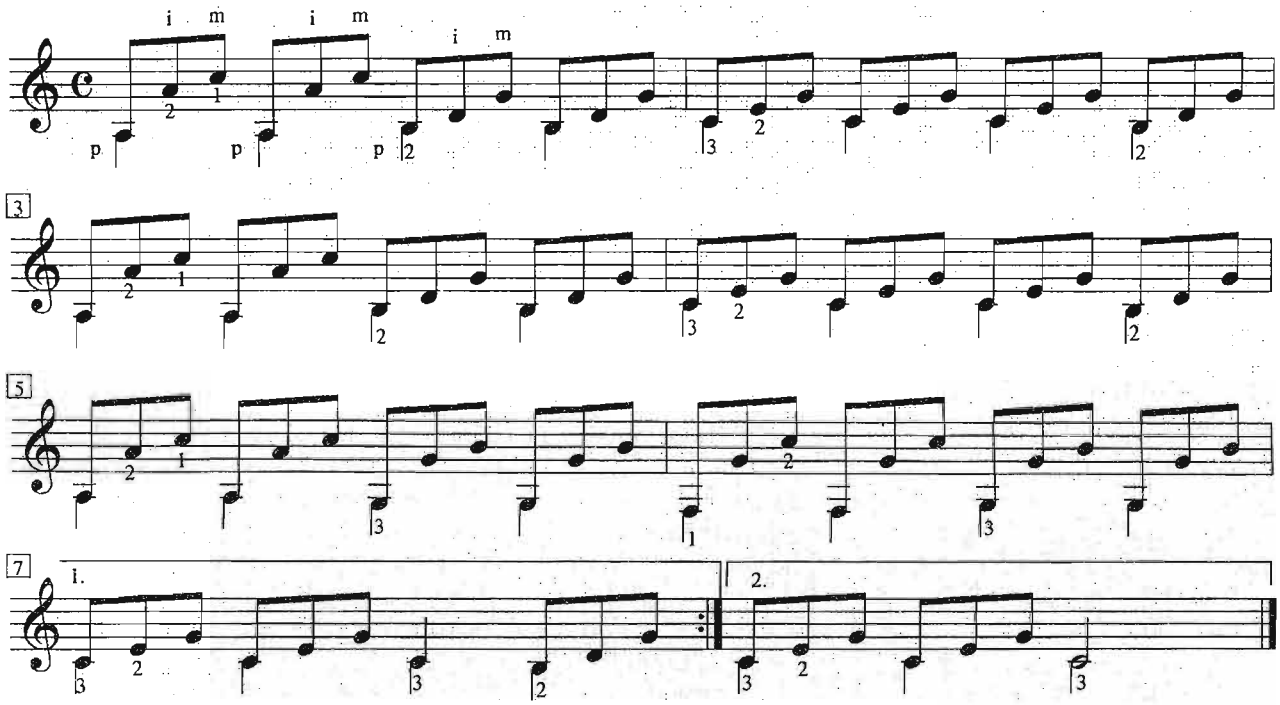
De asemenea am constatat că, privind în ansamblu procesul de însuşire de către începători a tehnicii interpretative chitaristice, momentul cel mai delicat îl constituie trecerea de la exerciţiile „elementare" la exerciţiile de ciupire de Carcassi. Aceasta m-a determinat să elaborez câteva „studii uşoare" menite să înlesnească depăşirea acestui prag dificil. La foarte scurt timp după introducerea lor experimentală în procesul de predare, observând interesul crescut manifestat de elevi pentru exersarea lor şi rezultatele de excepţie obţinute, am luat hotărârea integrării lor în programa proprie de predare.

STUDIUL 1

„Studiul 1" are la bază succesiuni de triolete, tiparul de ciupire corespunzător fiecărui triolet fiind ***p i m*** – tirando. Începeţi prin a repeta într-un tempo lent, pe fragmente scurte. Degetele de la mâna stângă vor apăsa numai pe coardele indicate, arcuit şi în vârf, fără a le atinge pe celelalte, împiedicându-le astfel să vibreze. Ritm constant şi intensitate a sunetelor egală.

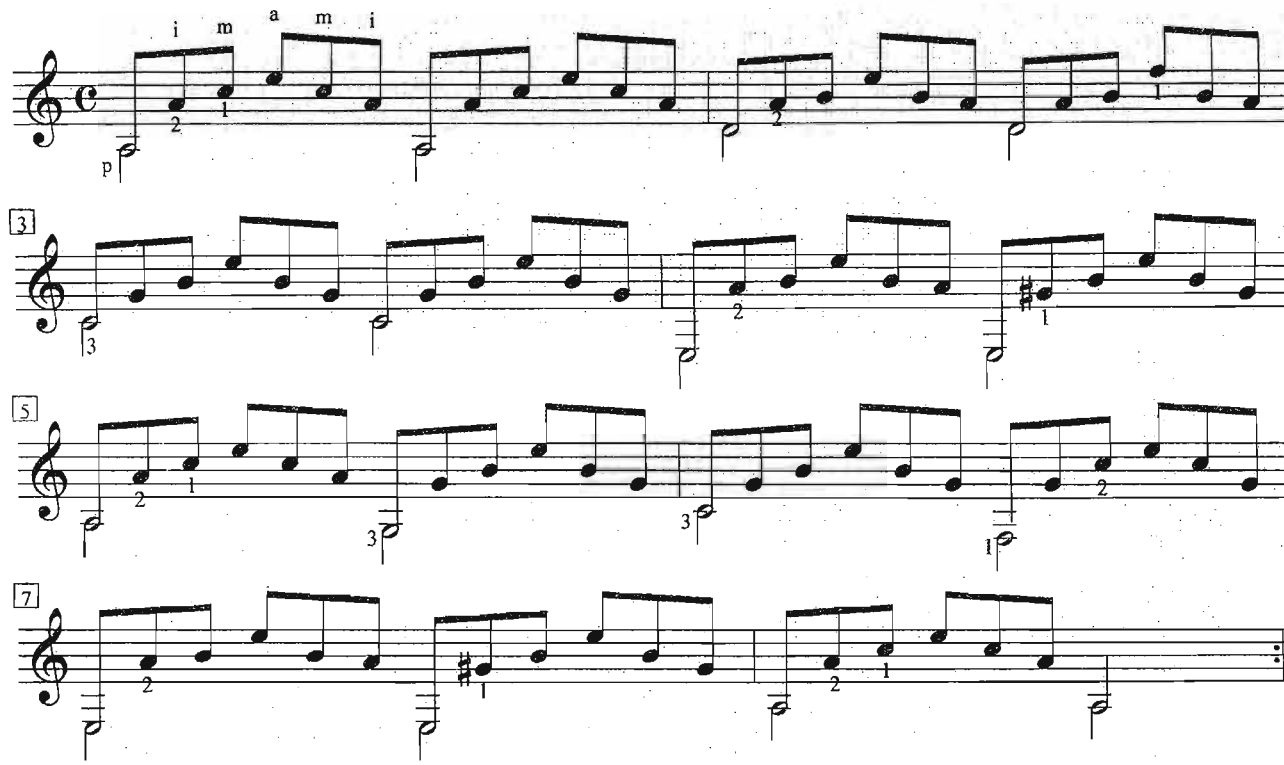
Schimburile de poziţii se vor efectua cât mai legat, fără mişcări bruşte, pentru o execuţie cursivă şi închegată. Pentru a uşura trecerea la prinderile duble, coardele se pot apăsa pe rând. Astfel, pentru a lega prima măsură de a doua, se poate apăsa iniţial numai ***do***-ul cu 3 şi imediat consecutiv ***mi***-ul cu 2 (păstrându-se desigur şi ***do***-ul care are şi valoare de pătrime). La fel se poate proceda şi pentru conectarea măsurilor 3 şi 5. Legarea măsurii 6 constituie un moment puţin mai dificil însă, după apăsarea ***fa***-ului cu 1, fiind intercalată ciupirea unei coarde libere aveţi suficient timp pentru a pregăti prinderea ***do***-ului cu degetul 2.

Execuţia se face „Da Capo" (prescurtat D.C.), adică de la început până la bara de repetiţie de la finele măsurii 7 (Volta 1), după care se reia D.C. (nefiind alt semn de repetiţie sau altă indicaţie de trimitere) iar după execuţia măsurii 6, se sare peste măsura 7 direct la măsura 8 (Volta 2), cu „Fine" (bară de final). Cu timpul, după ce constataţi o fixare a aşa-numitului „stereotip de desfăşurare" puteţi să treceţi, treptat, la o execuţie mai mişcată.

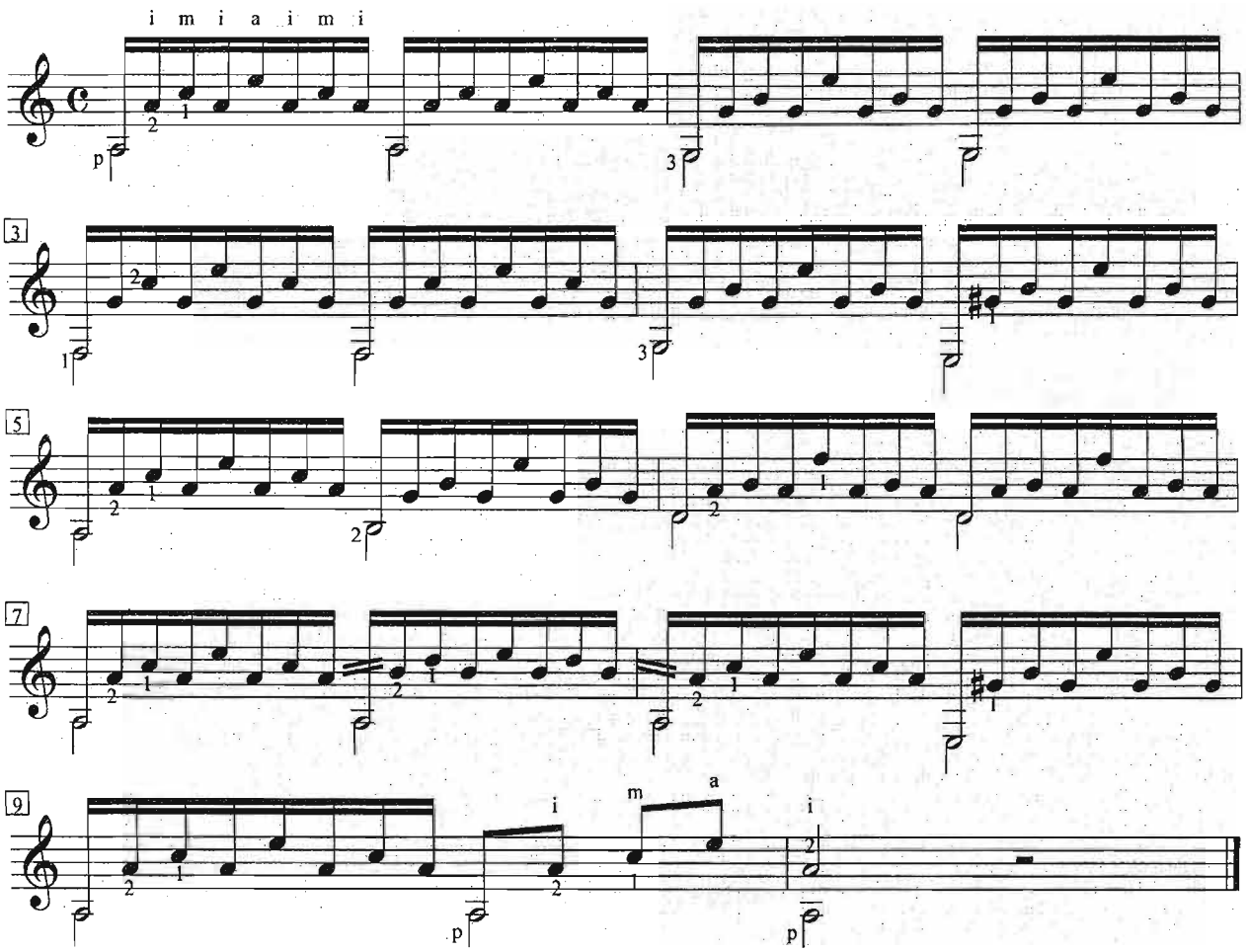
Deşi tentaţia este de a privi mâna dreaptă în timpul interpretării, încercaţi să urmăriţi mai degrabă mâna stângă.

STUDIUL 2

„Studiul 2" este structurat tot pe succesiuni de triolete, iar tiparul de ciupire este ***pimami***

O noutate o constituie apariția în măsurile 4 și 7 a lui ***sol#***, sunet care se obține apăsând cu degetul 1 în prima căsuță de pe coarda Sol③. Deoarece la finalul măsurii 8 este bară de repetiție se va relua, de la început – în întregime – textul muzical.

Pentru studiu sunt valabile aceleași indicații date anterior: atenție la modul în care apăsați pe coarde, schimburi de poziții cât mai legate, ritm constant și intensitate egală a sunetelor, tempoul lent la început, repetări pe fragmente scurte care mai apoi se conectează între ele ș.a.m.d.

STUDIUL 3

„Studiul 3" este alcătuit din grupuri consecutive de opt şaisprezecimi, fiecare ciupindu-se – ***p i m i a i m i,*** mai puţin optimile din măsura 9 care se vor executa (dublu de rar) – ***p i m a***. Pentru mâna stângă nu sunt probleme deosebite, majoritatea fiind deja rezolvate prin studiul pieselor precedente.

Singurul pasaj inedit apare în măsurile 7 şi 8 şi presupune un schimb de poziţii cu degetele 1 şi 2, glisat, ascendent şi descendent. Modalitatea de execuţie este următoarea: imediat după acţionarea cu ***p*** a sunetului grav, se slăbeşte presiunea exercitată de către degetele 1 şi 2 (care apasă pe ***do*** respectiv ***la***) şi menţinându-le în contact uşor cu coardele, se alunecă pe acestea pe o distanţă de două căsuţe, după care se apasă din nou. Mişcarea glisată[18] este indicată în partitură prin cele două liniuţe paralele. ***Si*** şi ***re*** se obţin, aşadar, apăsând în poziţia a IV-a şi respectiv a III-a. Pentru mersul descendent se repetă aceleaşi etape în sens contrar: după ciupirea notei din bas se slăbeşte presiunea asupra coardelor şi, prin alunecare, se revine la poziţia iniţială de plecare. Cele două ***la***-uri din măsura finală se execută prin ciupire concomitentă cu ***p*** şi ***i***.

[18] A nu se confunda cu **glissando** care se notează în partitură ⌒ şi unde toate sunetele intermediare sunt emise în timpul alunecării; aici este vorba doar de o mişcare de tip glissando.

11. CÂTEVA NOȚIUNI DE ARMONIE CLASICĂ ȘI MODERNĂ

Armonia *este știința care studiază atât relațiile dintre sunetele unui acord cât și regulile de înlănțuire a acordurilor, în raport cu linia melodică. Acordul este alcătuit din sunete suprapuse (minim 3 diferite), a căror emisie este simultană (în manieră placată) sau rapid succesivă (în manieră arpegiată).*

Pitagora (sec. VI î. e. n.) a fost primul savant (din spațiul european) care a întreprins cercetări în domeniul acusticii. În urma experimentelor efectuate pe ***monocord***[19] *a formulat o teorie care a constituit, pentru aproape 2000 de ani, temelia muzicii culte vest- europene. Conform acesteia, intervalele (simple) consonante erau prima, cvarta, cvinta și octava, adică cele perfecte (numite în teoria greacă veche „simfonii") iar disonante erau toate celelalte: secunda, terța, sexta și septima („diafonii"). Mai ales după secolul XIII, prin emanciparea unui spirit novator în practica muzicală începe să fie acceptată și consonanța terțelor și sextelor mici și mari.*

Până la începutul secolului XVII gândirea muzicală s-a concretizat și dezvoltat cu precădere pe baza construcțiilor ***contrapunctice***[20]*. O culme a acestui tip de scriitură este considerată creația compozitorului italian Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594).*

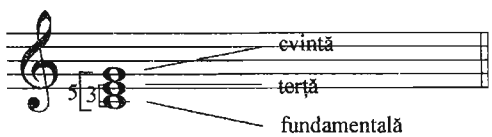
Concomitent oarecum cu apariția muzicii de operă (începutul secolului XVII), preocuparea compozitorilor se orientează spre explorarea posibilităților armonice prin clădirea unor edificii sonore tot mai impunătoare. Reprezentativi sunt italianul Claudio Monteverdi (1567-1643) și germanul Heinrich Schütz (1585-1672). După consolidarea sistemului tonal în practica muzicală cultă occidentală (mijlocul secolului XVII), în timp, studiul relațiilor acordice va evolua până când, începutul secolului XVIII va consemna consacrarea definitivă a armoniei. Exemplul cel mai elocvent îl constituie creația lui Johann Sebastian Bach (1685-1750) în care armonia și stilul polifonic se contopesc în mod strălucit, rezultând structuri sonore de mare complexitate, uneori monumentale, de o realizare estetică și un echilibru greu de egalat.

Acordul de trei sunete sau ***trisonul*** *se obține prin suprapunerea a două terțe, pe fiecare din treptele unei tonalități. Tonalitatea presupune anumite relații funcționale ce apar între acordurile construite pe treptele unei game, evidențiate mai ales prin gravitația sunetelor în jurul unui centru sonor numit tonică.*

Funcțiunile *corespunzătoare treptelor în tonalitate sunt:*

- *treapta I* – ***tonică (T)***
- *treapta II* – *contradominantă (SD secundară)*
- *treapta III* – *medianta superioară (D secundară)*
- *treapta IV* – ***subdominantă (SD)***
- *treapta V* – ***dominantă (D)***
- *treapta VI* – *medianta inferioară (T secundară)*
- *treapta VII* – *sensibilă (D secundară)*

Funcțiunile în cadrul acordului (trisonului) sunt:

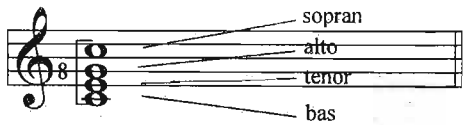


Polifonia clasică (la patru voci) a lucrărilor renascentiste „a capella" a constituit modelul pentru repartizarea sunetelor acordului pe voci.

---

[19] **monocord** – dispozitiv cu o singură coardă la capătul căreia se atârnau greutăți pentru a se studia proprietățile sunetelor.

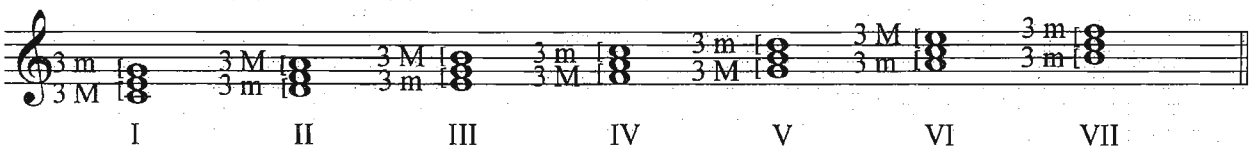
[20] **contrapunct** – știința organizării a două sau mai multe melodii simultane; caracterul său este preponderent orizontal, spre deosebire de **armonie**, unde predomină concepția verticală.



Acordul de patru sunete în stare directă se formează prin dublarea notei din bas (registrul cel mai grav), la octavă.

Modul de formare a acordurilor pe treptele unei tonalități majore

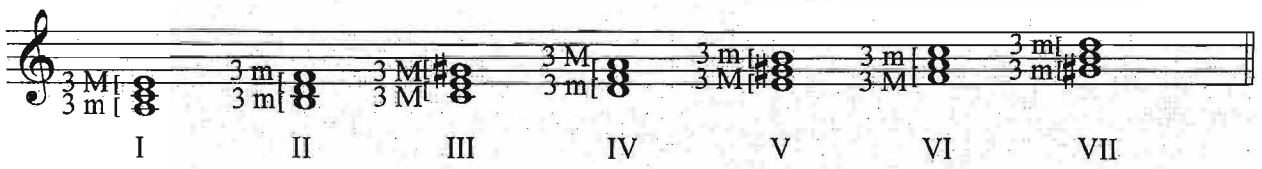
Ex. Do



- *acordurile majore sunt compuse din 3 M la bază și 3 m suprapusă; se formează pe treptele I, IV și V.*
- *acordurile minore sunt compuse din 3 m la bază și 3 M suprapusă; se formează pe treptele II, III și VI.*
- *acordul micșorat (diminuat) este compus din suprapunerea a două 3 m; se formează pe treapta a VII-a.*

Modul de formare a acordurilor pe treptele unei tonalități minore (varianta armonic)

Ex. la minor



- *acordurile majore se formează pe treptele V și VI.*
- *acordurile minore se formează pe treptele I și IV.*
- *acorduri micșorate se formează pe treptele II și VII.*
- *acordul mărit, compus din suprapunerea a două 3 M, se formează pe treapta a III-a.*

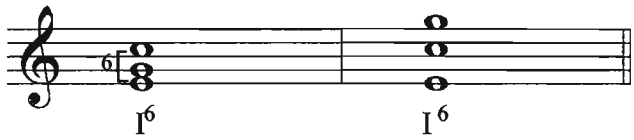
Stări ale acordurilor:

Acord de treapta I în Do major

STARE DIRECTĂ

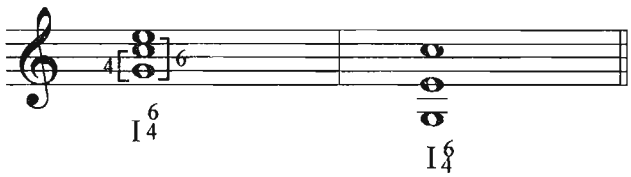
Atunci când fundamentala este în bas (sau în registrul cel mai grav), acordul este în ***stare directă****. Ambele acorduri se cifrează la fel deoarece numai poziția sunetului fundamental este indicată; celelalte sunete pot să apară și în alte succesiuni.*

RĂSTURNAREA I

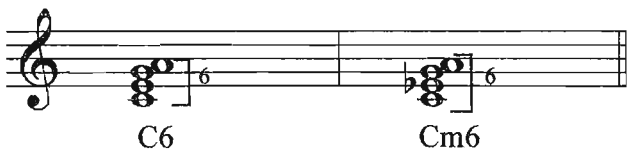


Prin aducerea terței în bas rezultă un acord în ***răsturnarea*** *I sau în* ***sextacord*** *(denumirea provine de la intervalul de sextă care se formează între terță și fundamentală).*

RĂSTURNAREA II



Prin aducerea cvintei în bas rezultă un acord în ***răsturnarea*** *II sau în* ***cvartsextacord*** *(denumirea provine de la intervalul de cvartă și cel de sextă care se formează între cvinta din bas și celelalte sunete ale acordului).*

Cifrajul sextacordului și cvartsextacordului este aferent doar armoniei clasice. În cifrajul modern (pentru chitară) C6 spre exemplu, are o cu totul altă semnificație, indicând alăturarea unei sexte, calculată de pe fundamentală.

Terța mare sau mică determină modul major, respectiv minor al acordului.

Discursul muzical în sistemul tonal se desfășoară în cadrul relațiilor armonice funcționale de genul:

T – (SD) – D – T

Cunoscând funcțiunea fiecărei trepte principale – I, IV, V – sau secundare – II, III, VI, VII – se pot realiza o multitudine de combinații de înlănțuiri de acorduri (progresii de acorduri) în stare directă sau răsturnări, cum ar fi:

- *prin trepte principale: I – IV – V – I*
- *prin substituția unei trepte principale cu una secundară: I – II – V – I*
- *prin substituția ambelor trepte principale cu trepte secundare: I – II – VII – I*
- *prin „adâncire de funcțiune", treptele secundare urmând treptelor principale: I – VI – IV – II – V – VII – I*
- *prin așa-numita „cadență evitată"*[21]*: I – IV – II –* V – VI *etc.*

[21] **cadență** – formulă de încheiere a unei fraze sau perioade muzicale; **cadența armonică** presupune o succesiune de două sau mai multe acorduri, ultimul fiind stabil iar celelalte instabile cu tendință de rezolvare spre acordul final.

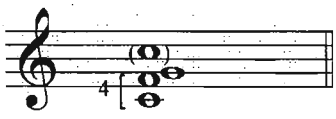
În armonia clasică sunt permise toate tipurile de succesiuni de acorduri în baza schemei T–(SD)–D–T fiind interzise (cu câteva excepţii):

- *succesiunile D – SD (V- IV, V –II, VII – II etc.) specifice modalismului;*
- *legarea treptelor cu aceeaşi funcţiune în sensul treaptă secundară → treaptă principală (VI - I, II - IV etc.)*
- *referitor la legăturile dintre voci, octavele şi cvintele paralele, atunci când fac parte din două acorduri diferite.*

[Aşa cum am mai arătat, armonia modernă nu ţine seama întotdeauna de regulile statuate de sistemul tonal clasic. Un exemplu elocvent de „încălcare" a interdicţiei succesiunii D – SD se remarcă în construcţia armonică a piesei ***Bakerman*** *compusă şi interpretată de grupul pop danez* ***Laid Back****. Piesa care a ajuns hit european urmează o schemă acordică stereotipă V –IV – I.*

De asemenea cvintele paralele interpretate la chitară electrică prin „fuzz-tone" (sau „distorsion") constituie fundamentul armoniei în genurile ***metal*** *şi* ***hard-rock****, cu exponenţi precum* ***AC/DC, KISS, Black Sabbath, Iron Maiden, Judas Priest, Accept, Metallica, Wishbone Ash, Thin Lizzy*** *etc. Pasaje de acest fel se întâlnesc relativ frecvent şi în piesele unor formaţii din sfera* ***art-rockului*** *precum:* ***Pink Floyd, Genesis, Yes, Jethro Tull, Led Zeppelin, Deep Purple, Queen, King Crimson, Rush, Dire Straits, Marillion*** *etc.*

Se cifrează prin litera corespunzătoare sunetului fundamental, urmată de un 5.]

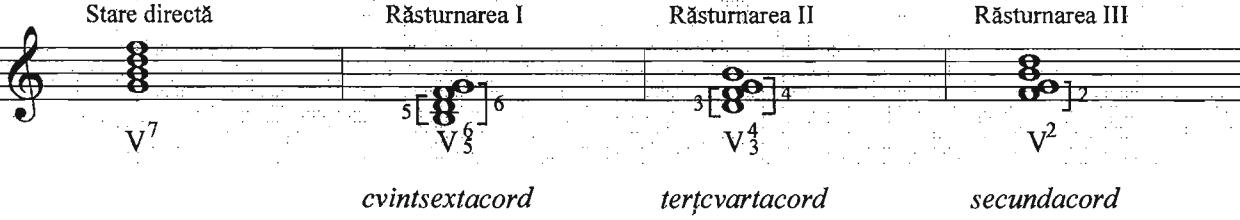
Monteverdi a fost unul dintre primii compozitori care a utilizat în gândirea armonică ***acordurile de septimă,*** *alcătuite prin suprapunerea a trei terţe. Acest tip de acord devine o caracteristică principală a sistemului tonal din perioada Barocului, deschizând largi perspective în scriitura muzicală. În stare directă sau în cele trei răsturnări ale sale este frecvent întâlnit şi astăzi în aproape orice gen de compoziţie. A constituit o etapă intermediară între acordurile disonante de cvartă suspendată din Renaştere (ex. C sus 4)*

C sus 4

şi cele de ***nonă***[22] *din creaţia lui Richard Wagner.*

Acordul de septimă (de dominantă)

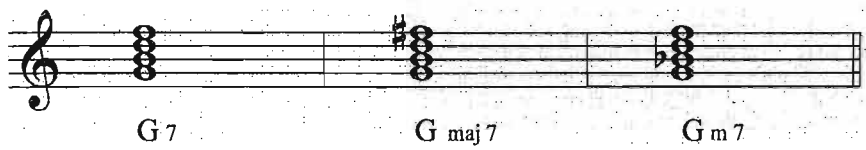
Cifraj clasic

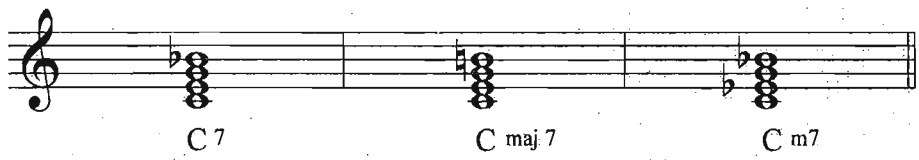
Ex. în Do



[22] **nonă** – interval compus ce cuprinde nouă trepte (secundă peste octavă).

Cifraj modern *(cele mai întâlnite formule)*

[Se consideră standard atunci când se formează cu septimă mică (7m)].

sau

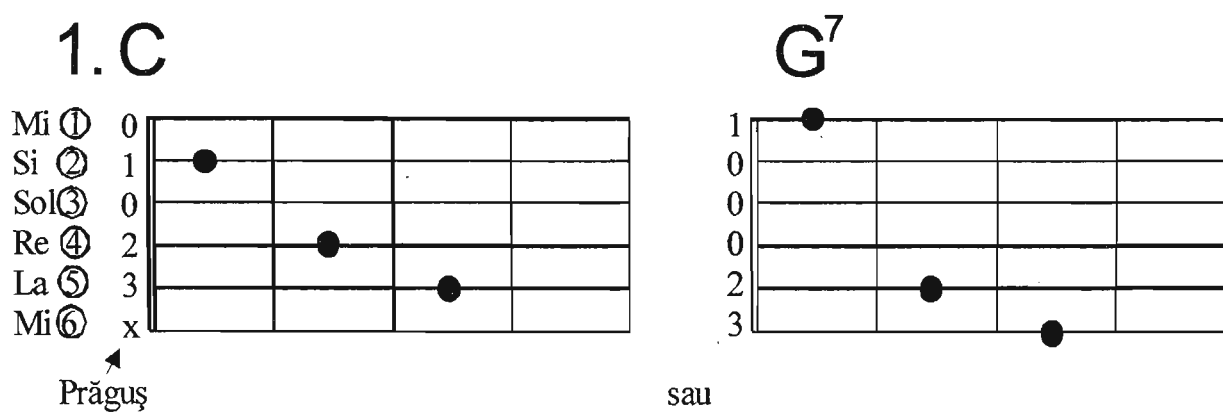


Un acord de septimă foarte des întâlnit este cel de „septimă micşorată"; se formează prin suprapunerea a trei terţe mici.

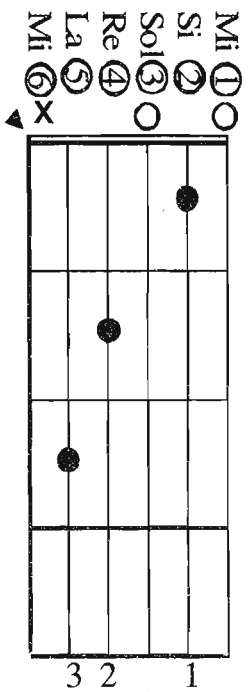
Cifraj clasic (în Do) *Cifraj modern*

Broşurile cu acorduri includ de obicei şi reprezentarea prin diagrame a acestora. Există două tipuri de diagrame:

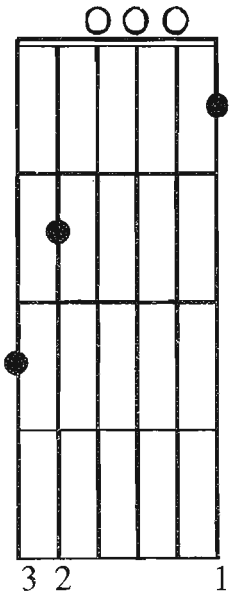
1. *în care tastiera apare în poziţie orizontală.*
2. *în care tastiera apare în poziţie verticală, prăguşul fiind deasupra.*



2. Prăguș



sau



Digitația este trecută, în cazul 1. *în stânga prăgușului: o - coardă liberă, x – coardă care nu se acționează etc.; în cazul* 2., *s-au notat deasupra prăgușului coardele libere și care nu se acționează și dedesubt degetele care apasă efectiv coardele.*

În cele două perechi de diagrame sunt prezentate tocmai acordurile din componența exercițiilor de ciupire de M. Carcassi care se vor studia în continuare.

12. EXERCIȚII DE CIUPIRE (C –G^7)

Au fost concepute pentru exersarea celor mai uzuale formule de ciupire întâlnite în literatura pentru chitară, în condițiile efectuării unor schimburi de poziții ce conferă un plus de tonus și de mobilitate degetelor mâinii stângi. După rezolvarea primelor exerciții, datorită repetării stereotipe a acordurilor (și deci, după fixarea reflexelor aferente digitației mâinii stângi), sarcina interpretului devine mai ușoară prin concentrarea atenției cu precădere asupra mâinii drepte.

Referitor la mâna stângă: atenție la poziționarea degetelor pe tastieră; evitați să atingeți și alte coarde. Degetele vor apăsa în vârf, arcuite din articulații și foarte puțin orientate spre capul instrumentului. Atenție de asemenea la menținerea unei poziții verticale (transversal pe gât) a degetului mare, iar încheietura antebrațului cu palma să fie puțin răsfrântă în afară pentru a nu atinge Mi① cu palma.

La începutul fiecărui exercițiu, pentru prima măsură (acordul C) puteți așeza toate degetele pe tastieră înainte de începerea ciupirii; pentru măsura a doua (acordul G7), sunetele se vor prinde succesiv, inițial ***sol*** cu 3 (care rămâne apăsat) și după aceea ***fa*** cu 1. După repetiția celor două măsuri, la finalul fiecărui exercițiu, apare acordul C de patru sunete suprapuse; ***do*** și ***do***^{1} trebuie apăsate deodată (cu 3 respectiv 1).

Referitor la mâna dreaptă: ciupire egală cu aceeaşi intensitate (medie) a sonorităţii. Atenţie la ciupirea simultană a sunetelor acordului final (***p*** ciupeşte spre exterior iar ***i m a*** spre palmă). **Tiparul de ciupire** va fi indicat la începutul fiecărui exerciţiu.

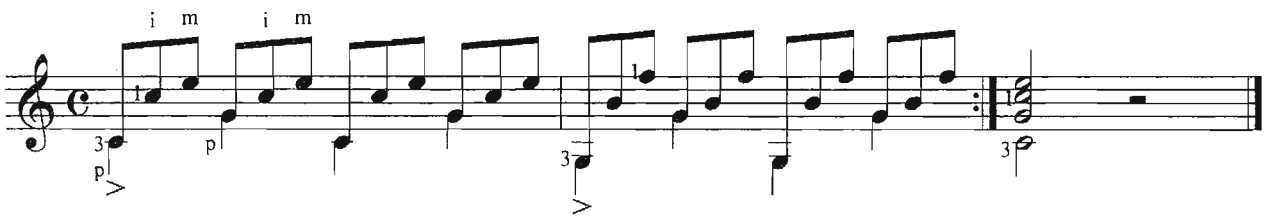
Urmăriţi partitura şi mâna stângă (digitaţia mâinii drepte controlată prin „proiecţie mentală"). Iniţial, repetaţi într-un tempo rar.

Ex. 1

Este un exerciţiu asemănător cu ex. 19 din capitolul anterior; diferă ciupirea cu ***p*** care ciupeşte alternativ în prima măsură prima oară coarda La⑤, iar apoi coarda Sol③ şi în a doua măsură, prima oară coarda Mi⑥ şi apoi Sol③. Dacă întâmpinaţi dificultăţi în ciupirea sau apăsarea simultană a coardelor, defalcaţi studiul pe etape, astfel:

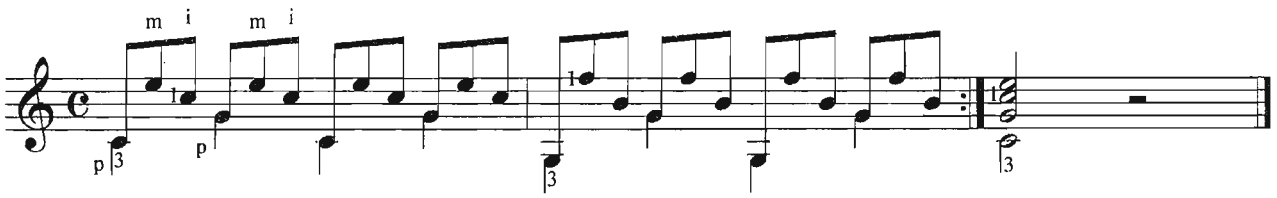
1. ciupiţi conform tiparului numai coardele libere (inclusiv acordul final);
2. apăsaţi numai notele din registrul grav (cu degetul 3) şi ciupiţi conform digitaţiei;
3. apăsaţi numai notele din registrul înalt (cu degetul 1) şi ciupiţi conform digitaţiei;
4. încercaţi să ţineţi simultan notele; dacă nu reuşiţi, reveniţi la studiul etapelor anterioare şi perseveraţi deoarece numai prin „antrenament" degetele pot câştiga forţă şi mobilitate.

Atenţie la execuţia optimă a schimburilor de poziţii.

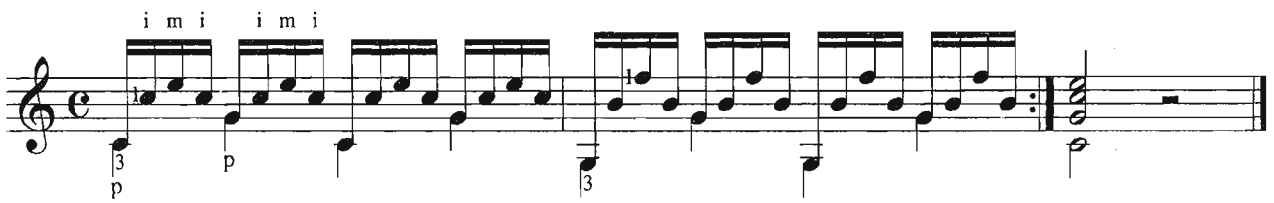


Ex. 2

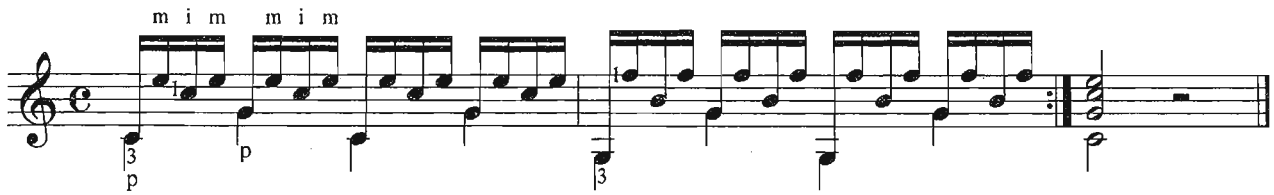
Tiparul de ciupire este ***p m i***. Indicaţiile pentru studiu rămân aceleaşi.

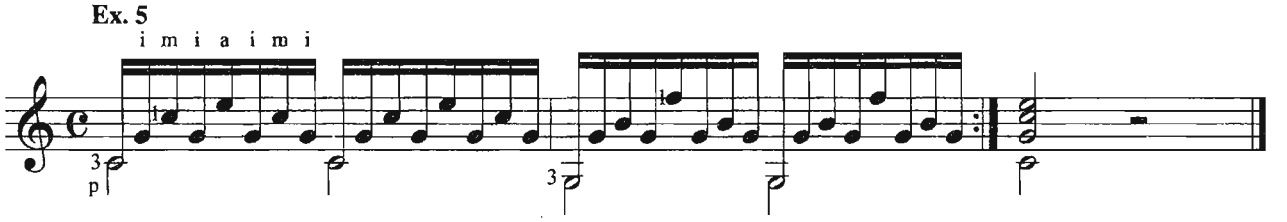


Ex. 3

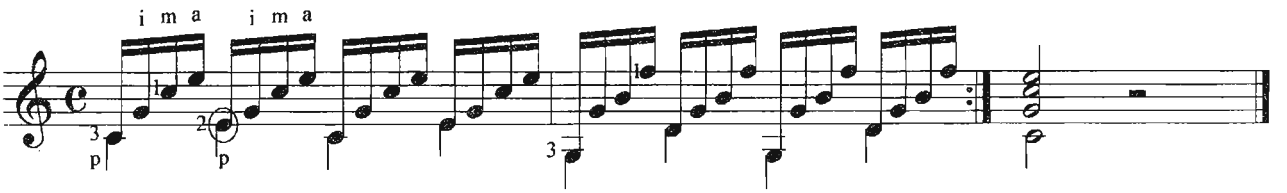


Ex. 4

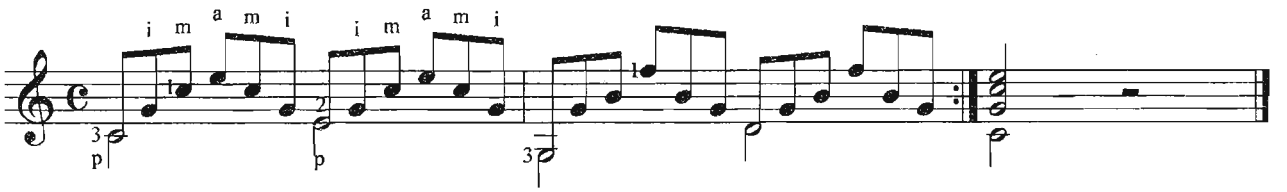


Ex. 5

Ex. 6

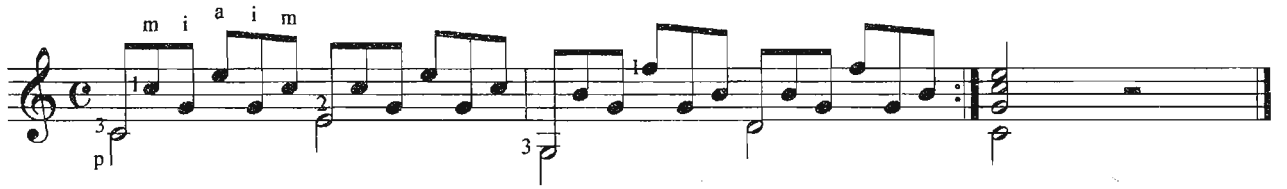
Odată cu acest exercițiu, în acordul din prima măsură apare și sunetul ***mi*** (prins cu degetul 2 pe coarda Re④).



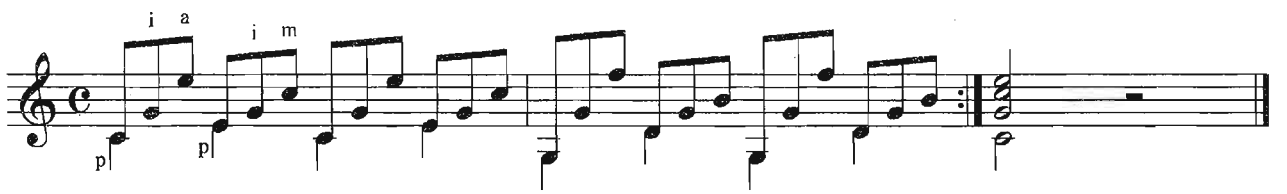
Ex. 7



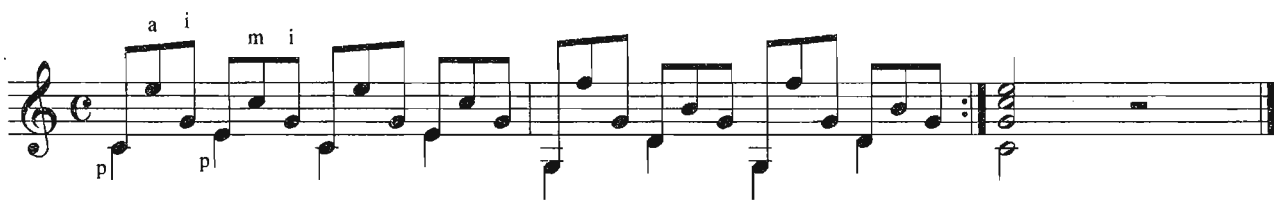
Ex. 8



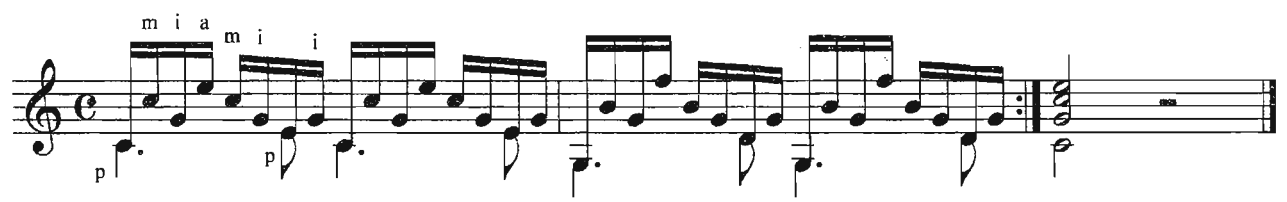
Ex. 9



Ex. 10

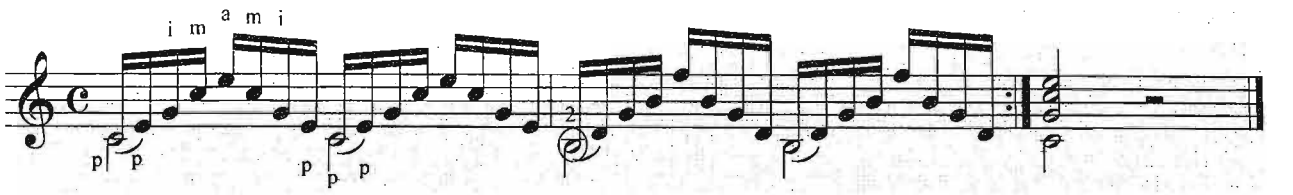


Ex. 11

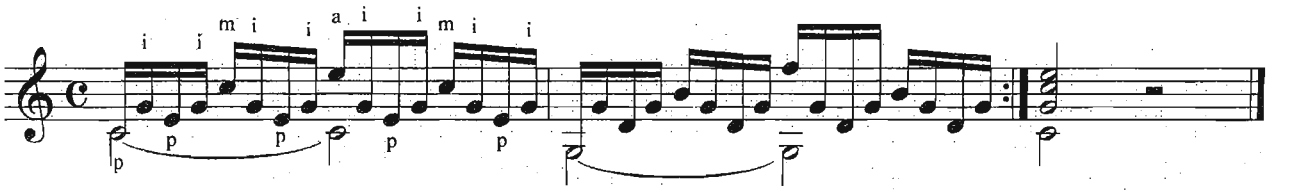


Ex. 12

Pentru acest exercițiu, Carcassi a înlocuit ***sol***-ul grav din a doua măsură cu ***si*** (prins cu degetul 2 pe coarda La⑤); astfel ciupirea se face identic (pe aceleaşi coarde) în ambele măsuri.

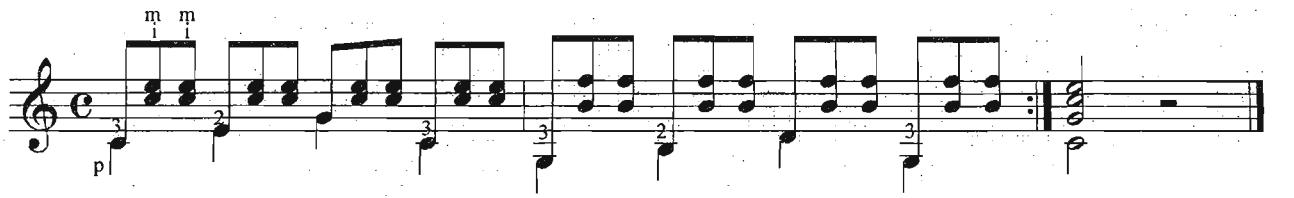


Ex. 13

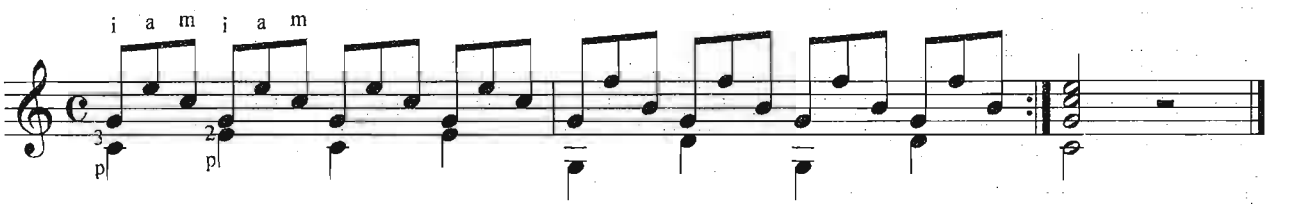


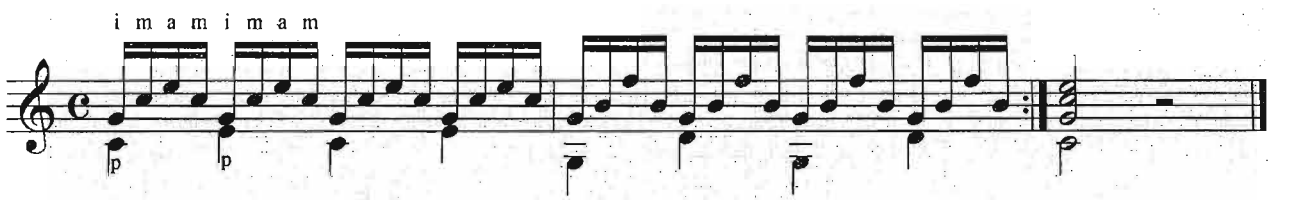
Ex. 14

Primul exercițiu în care apar ciupiri simultane, în cazul de față cu ***i*** şi ***m***, atenție la execuția clară a ambelor note. În măsura a doua, în timp ce degetul 2 prinde ***si***, degetul 3 se poate ridica de pe ***sol*** ş.a.m.d.

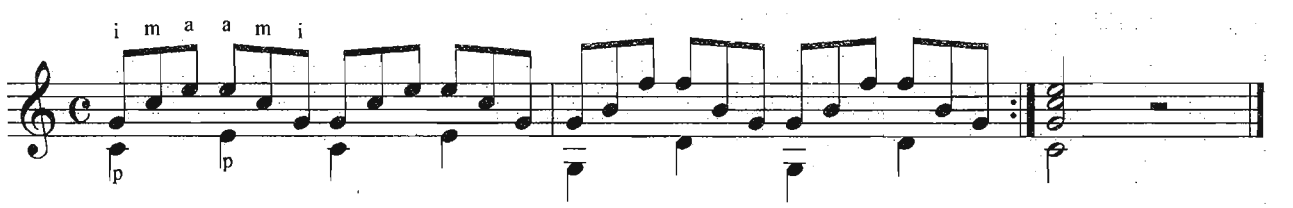


Ex. 15

Ciupirea simultană, de data aceasta este cu ***p*** şi ***i***, atenție la ciupirea alternativă cu ***p*** (prima oară ***do***, apoi ***mi*** ş.a.m.d.).

Ex. 16

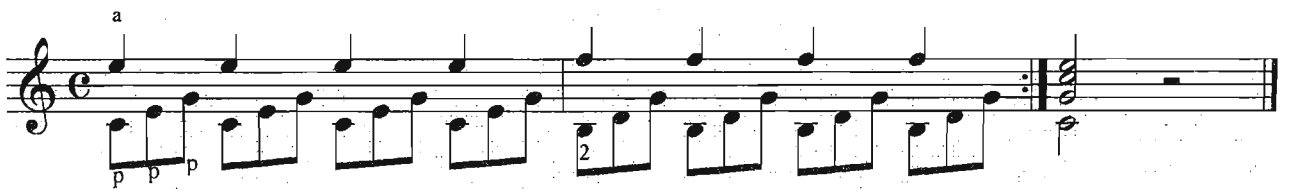


Ex. 17

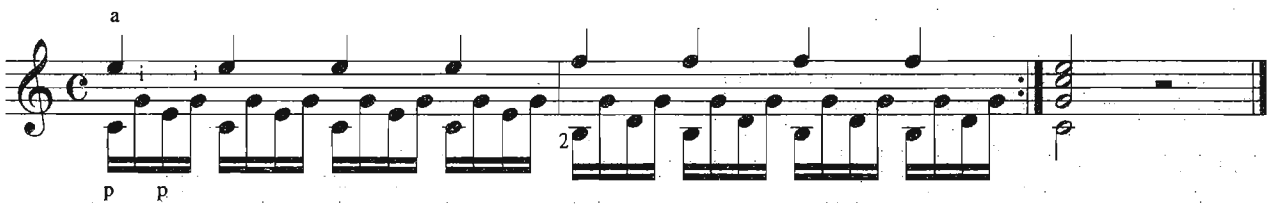


Ex. 18

Ciupire simultană cu ***p*** şi ***a*** urmată de două ciupiri succesive cu ***p***, atenţie în măsura a doua, basul este ***si*** (cu degetul 2).

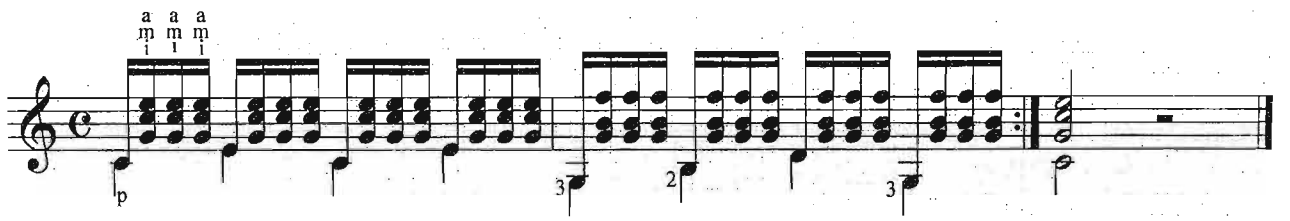


Ex. 19

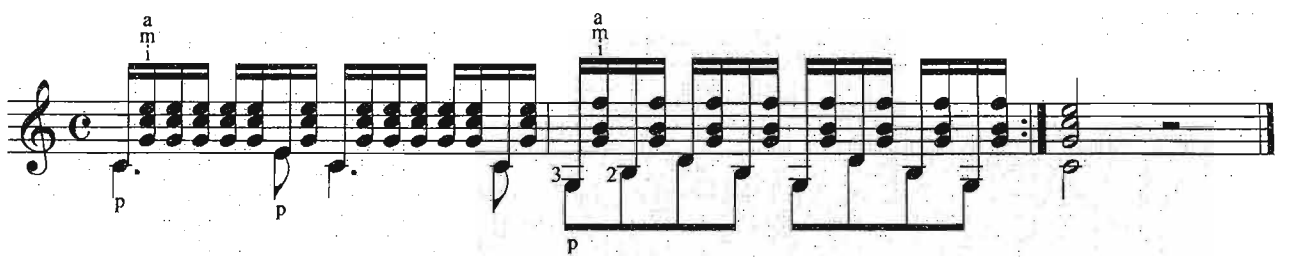


Ex. 20

Atenţie la execuţia simultană şi clară a sunetelor trisonului cu ***i m*** şi ***a***, başii din măsura a doua se pot prinde pe rând.



Ex. 21



V. PIESE ÎN DIFERITE TONALITĂȚI

Capitolul de față conține un compendiu de studii și piese din literatura muzicală universală. Materialul a fost selecționat și organizat astfel încât să releveze gradual procedee interpretative din ce în ce mai complexe.

Astfel, piesele sunt înșiruite într-o ordine ce s-a dorit a fi de la ușor la dificil, prin creșterea treptată a numărului alterațiilor constitutive (de la # la *b*), urmărindu-se totodată etalarea unui repertoriu cât mai variat (lucrări de compozitori aparținând unor epoci stilistice diferite). Din păcate, în practică, o organizare care să respecte cu stricteţe această sumă de criterii s-a dovedit extrem de greu de realizat. Așa se explică, spre exemplu, apariția lucrărilor în la minor după cele în Sol (a avut prioritate ordonarea de la ușor la dificil).

În continuare, câteva recomandări cu caracter general, ce trebuie să le aveți în vedere pentru ca studiul să fie cât mai eficient. Evitați să exersați într-o singură ședință mai multe piese. Mai ales la început, poate să constituie o sarcină dificilă chiar descifrarea în întregime a unei singure lucrări. De aceea, pentru a fixa cât mai temeinic reflexele motrice, este indicat să repetați doar fragmente de piese, insistând separat asupra pasajelor ce conțin schimburi de poziție sau formule de ciupire mai complicate.

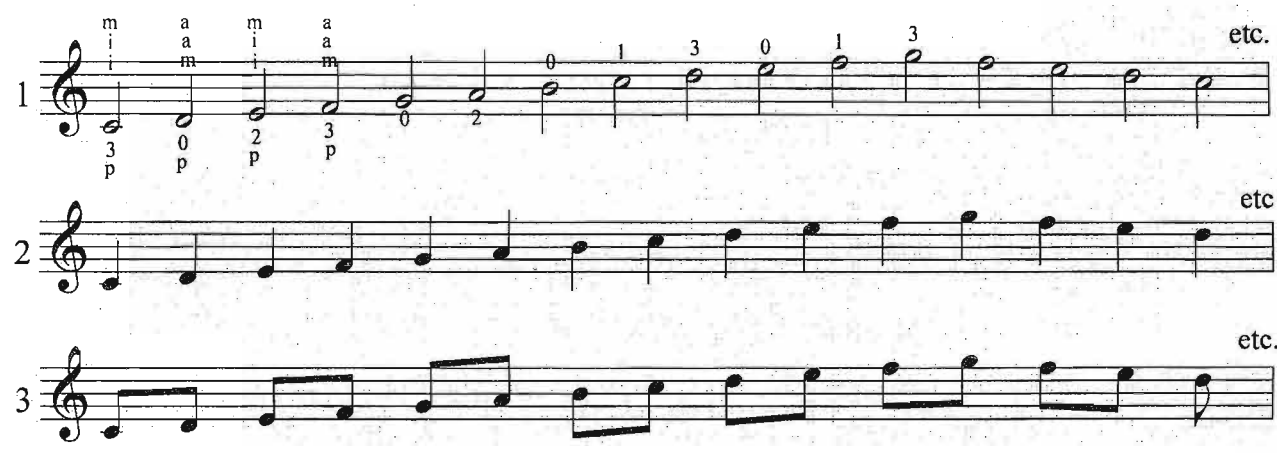
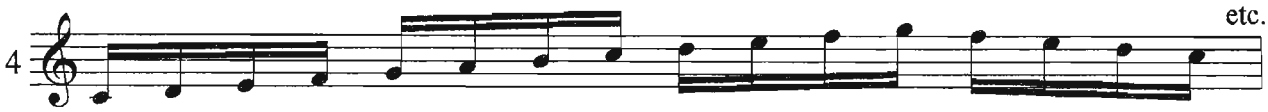
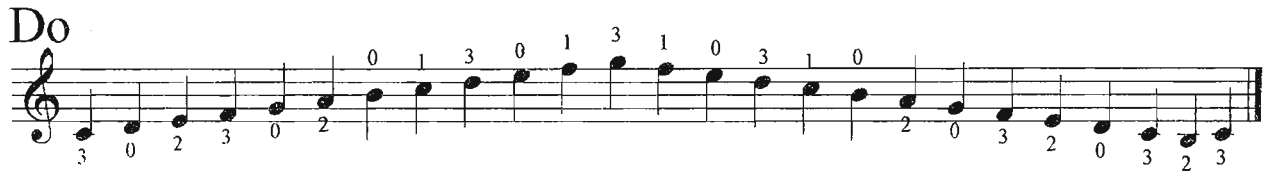
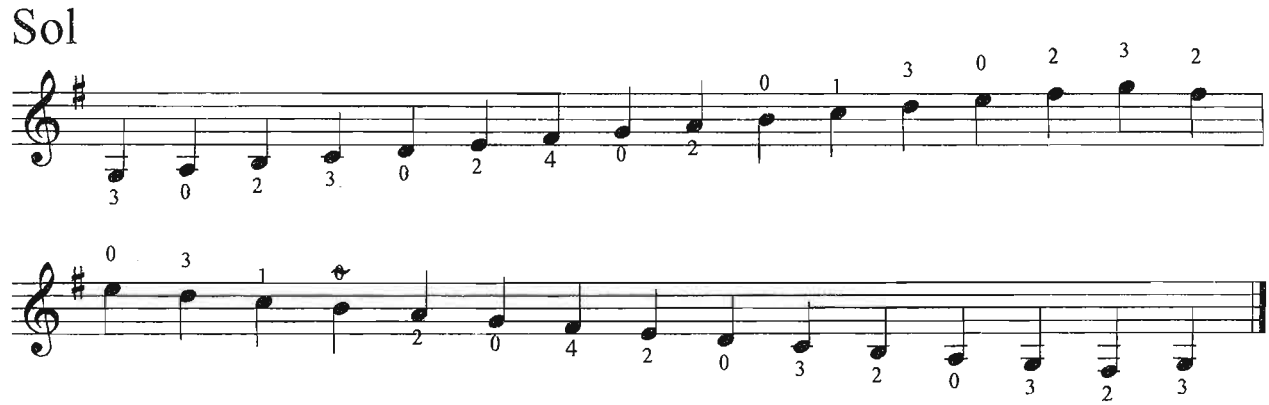
La începutul fiecărei ședințe se va exersa timp de 15-20 de minute gama corespunzătoare piesei sau fragmentului de piesă care se va studia. Exersarea gamelor este deosebit de importantă și are rolul de încălzire neuro-musculară, contribuind totodată la îmbunătățirea performanțelor tehnice, dezvoltarea agilității și familiarizarea cu materialul sonor specific fiecărei piese. Variantele de ciupire rămân în continuare cele învățate:

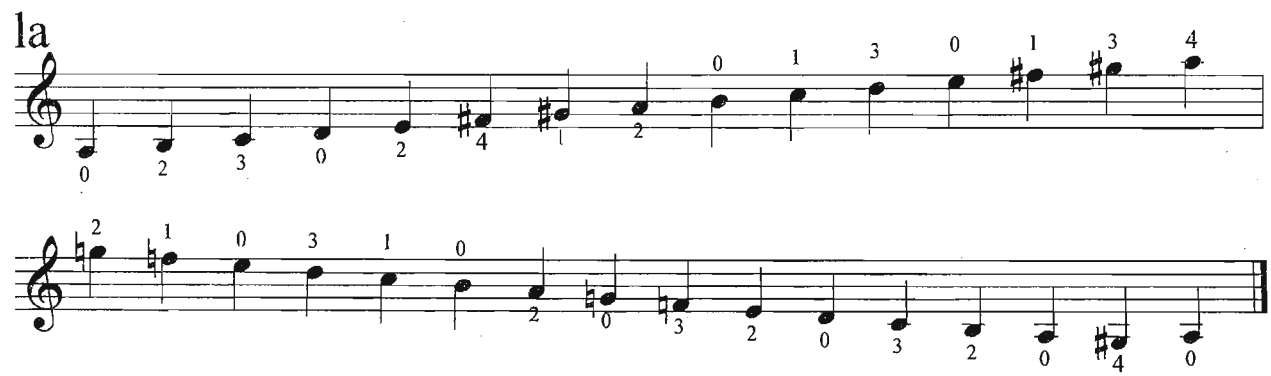
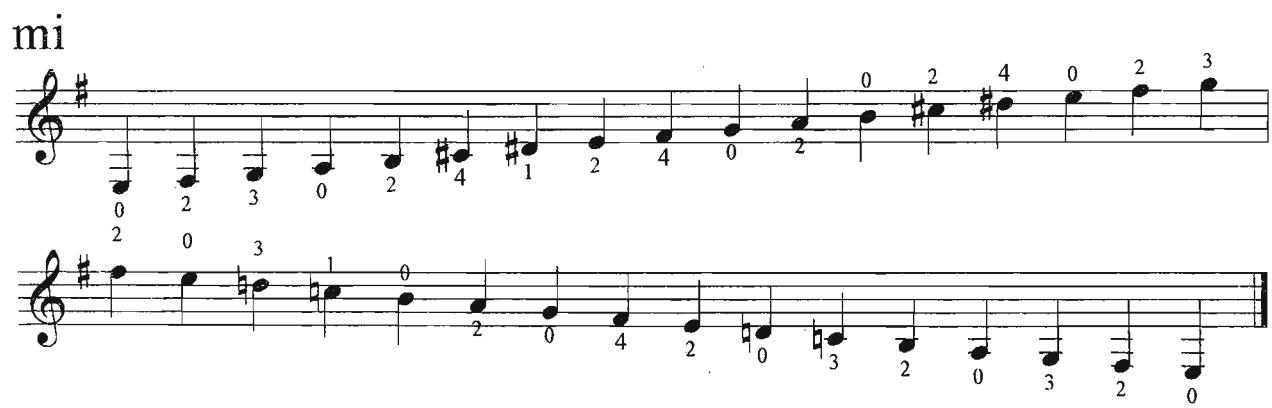
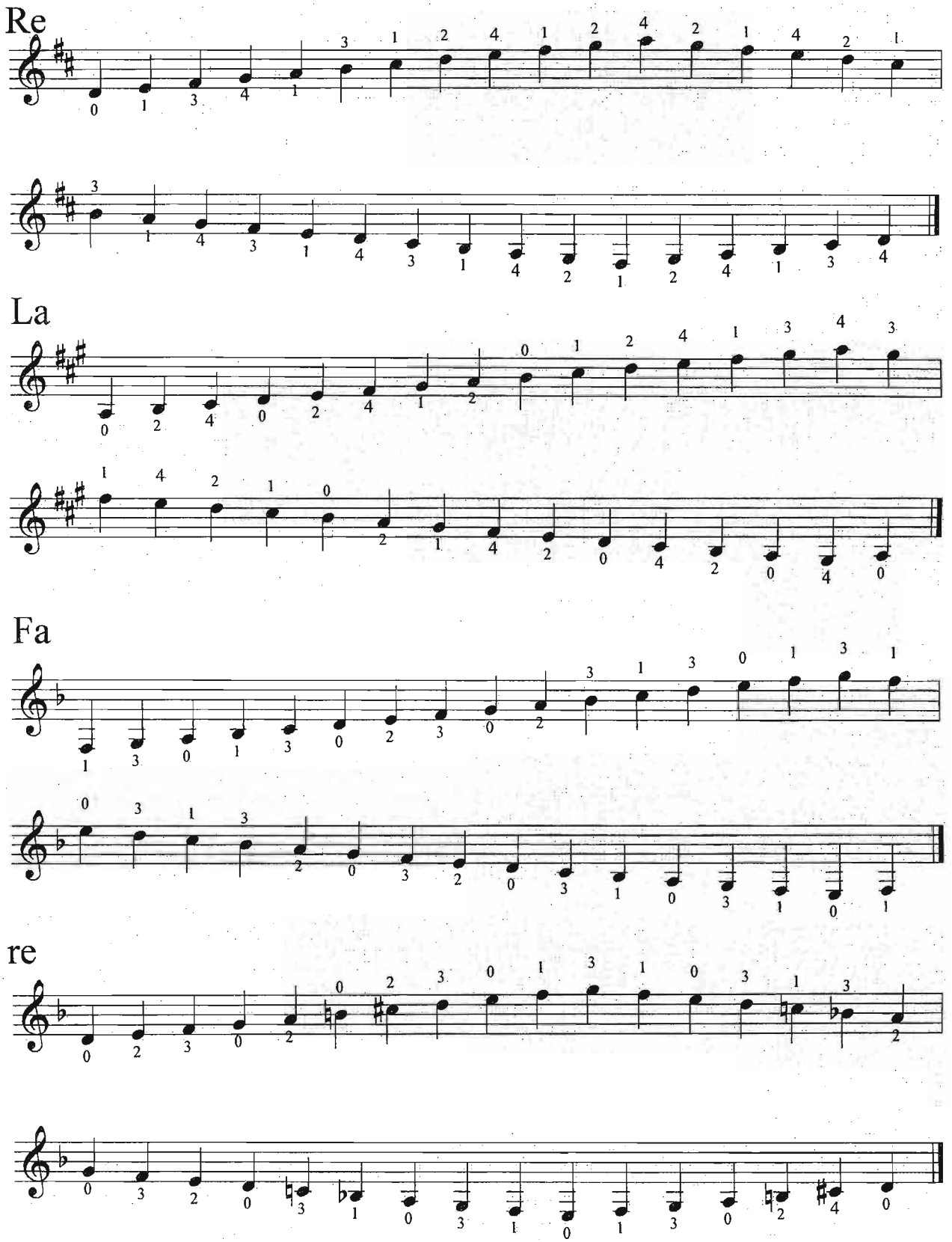
1. ***pppp...***
2. ***imim...***
3. ***iaia...***
4. ***mama...***

} apoyando + tirando

Deși gamele vor fi reprezentate grafic numai prin durate de pătrimi, în practică se pot gândi, pentru studiu, valori diferite.

Studiul gamei Do

Este bine ca, pentru început, să repetați cu valori de doimi iar după mai multe repetări și după ce se constată o ușurință în execuție, se trece la studiul cu valori de pătrimi. Cu timpul, se vor folosi progresiv, valori din ce în ce mai scurte (optimi, șaisprezecimi ș. a. m. d.), mărind treptat viteza de execuție.

Gamele conțin numai notele care se execută până în căsuța a V-a. De asemenea, în general se respectă regula interpretării în poziția I – degetul 1 apasă în căsuța I iar numărul căsuței = numărul degetului care apasă – cu excepția unor pasaje din la minor şi La. Singura gamă care face abstracție este Re; deoarece nu se utilizează coarde libere, degetul 1 apasă pe coarde numai în căsuța a II-a iar restul degetelor cad (după degetul 1) în mod natural pe coarde, rezultă că gama Re, în această configurație, este în poziția a II-a.





La început repetați rar, pe fragmente scurte, folosind digitațiile din partitură. Concentrați-vă să obțineți cât mai multe interpretări corecte, pentru fixarea rapidă şi temeinică a reflexelor şi deprinderilor motrice. Schimburile de poziții se vor efectua prin mişcări precise şi ferme însă totodată firești, naturale, căutându-se o execuție cât mai închegată şi cursivă. După rezolvarea

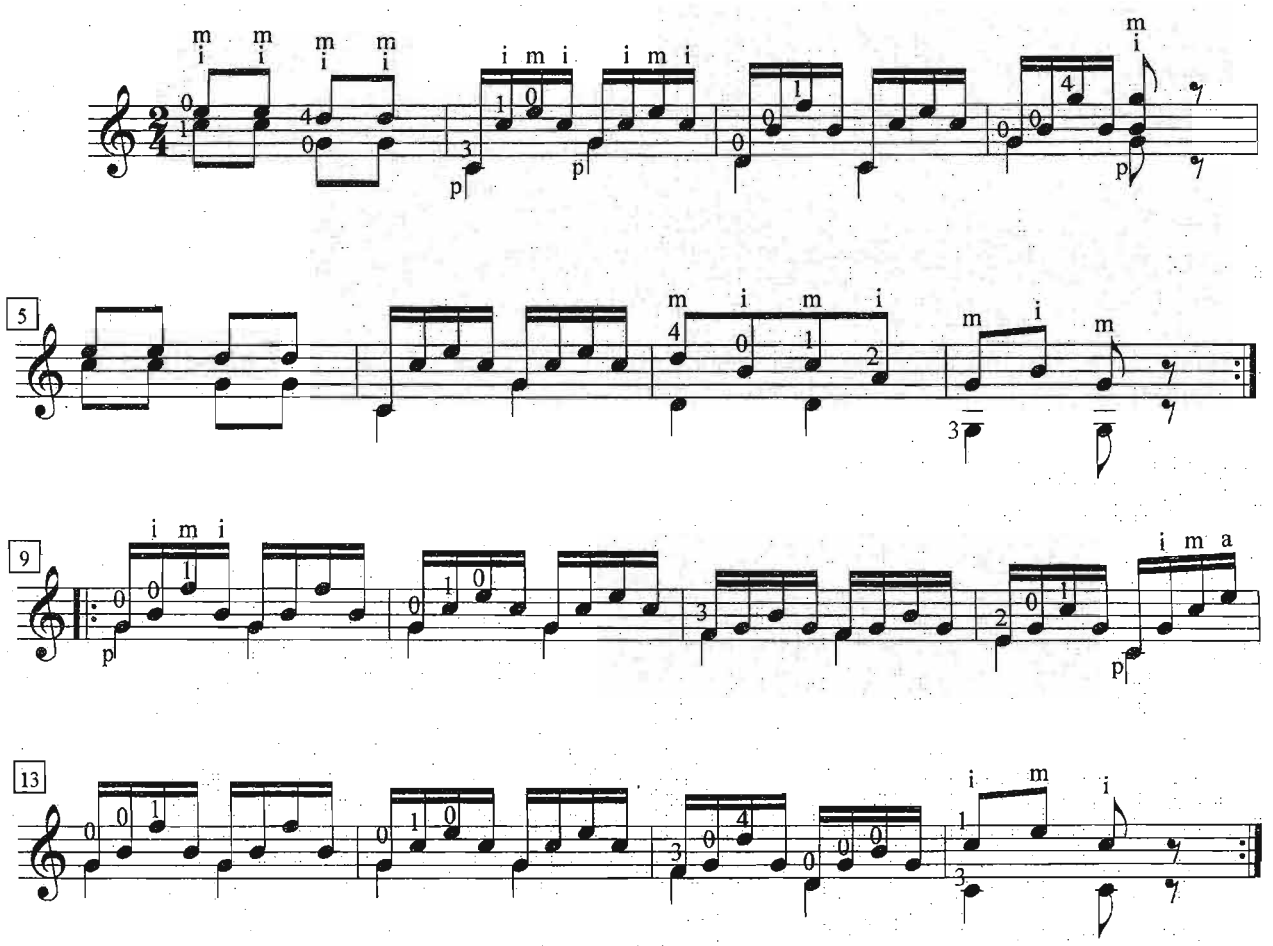
problemelor tehnice se va trece la „finisarea" materialului studiat, ţinându-se cont şi de **tempoul, agogica** sau **nuanţele** indicate în partitură. Deci, în final, nu se vizează doar execuţia tehnică stereotipă a pieselor, ci prezentarea artistică a acestora, realizarea lor estetică.

1. STUDIU

Ferdinando Carulli (1770-1841)

Ferdinando Carulli a fost unul dintre primii chitarişti de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, care a dobândit o reputaţie internaţională ca interpret şi pedagog. S-a născut la Neapole în 1770 şi a murit la Paris în 1841. „Studiul" în Do poate fi considerat un model de primă piesă pentru începători, făcând dovada talentului pedagogic al acestui compozitor.

Lucrarea, în tonalitatea Do – cum e şi firesc în acest stadiu – nu pune probleme tehnice deosebite, fiind alcătuită din două fragmente de opt măsuri care se repetă fiecare.

Atenţie: la utilizarea degetului 4 în măs. 1, 4, 7 şi 15, ciupirea alternativă în măs. 7, 8 şi 16, ciupirile simultane cu ***i*** şi ***m*** din măs. 1 şi 5, digitaţia mâinii drepte în măs. 12 şi la păstrarea notelor (un timp) din bas.

2. ANDANTINO

Matteo Carcassi (1792 – 1853)

Despre remarcabilul chitarist şi pedagog italian Matteo Carcassi am mai scris şi în introducerea capitolului anterior. S-a născut la Florenţa în 1792 şi a studiat chitara de tânăr, reuşind să-şi formeze o reputaţie solidă în ţara sa natală. În cariera sa a susţinut numeroase turnee europene, concertele sale fiind foarte apreciate de către public. Din 1820 s-a stabilit la Paris, unde a decedat 33 de ani mai târziu.

Din denumirile lucrărilor incluse în acest capitol se observă că foarte multe din studiile ce aparţin compozitorilor secolului al XIX-lea, au primit ca titlu termeni de mişcare în limba italiană. Şi în cazul de faţă, Carcassi a recurs la această practică, „Andantino" indicând tempoul, adică frecvenţa cu care trebuie interpretate uniform, duratele de referinţă (în acest caz pătrimile) pe întreaga întindere a piesei.

[Metronomul perfecţionat în 1816 de austriacul Mälzel este aparatul cu ajutorul căruia se poate stabili cu precizie tempoul lucrărilor muzicale. Totuşi, în lipsa metronomului se poate determina cu aproximaţie tempoul utilizând tabelul cu frecvenţa duratelor / minut şi un ceas cu secundar. Uneori se indică frecvenţa duratelor / minut astfel:

M.M. ♩ *= 60 (M.M. = Metronom Mälzel)*

sau numai ♩ *= 60.*

Termenii de mişcare sunt cuprinşi în trei mari categorii: mişcări rare, medii şi rapide.

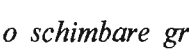
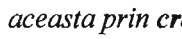
Mişcări	Denumirea	Frecvenţa duratelor / minut
Rare	Largo	40 – 46
	Lento	46 – 52
	Adagio	52 – 56
	Larghetto	56 – 63
Medii	Andante	63 – 66
	Andantino	66 – 72
	Moderato	80 – 92
	Allegretto	104 – 112
Rapide	Allegro	120 – 138
	Vivace	152 – 168
	Presto	176 – 192
	Prestissimo	200 - 208

Desigur, interpretarea muzicală nu presupune numai execuţia în tempo egal. La indicaţia termenilor de ***agogică*** *abreviaţi din italiană, se vor accelera sau rări anumite pasaje dintr-o lucrare. Accelerarea treptată a tempoului este specificată în partitură cel mai adesea prin prescurtarea* ***accel.*** *(accelerando), iar rărirea treptată prin* ***rall.*** *(rallentando). În general, din considerente de ordin estetic şi stilistic se impune un rallentando „de final" chiar dacă nu este indicat în partitură.*

De asemenea, sub portativ se pot întâlni litere îngroşate precum ***p****,* ***mf****, sau* ***f*** *. Acestea sunt iniţiale ale* ***termenilor de nuanţe*** *ce indică intensitatea sonoră, volumul cu care se va interpreta, uniform, pasajul respectiv.*

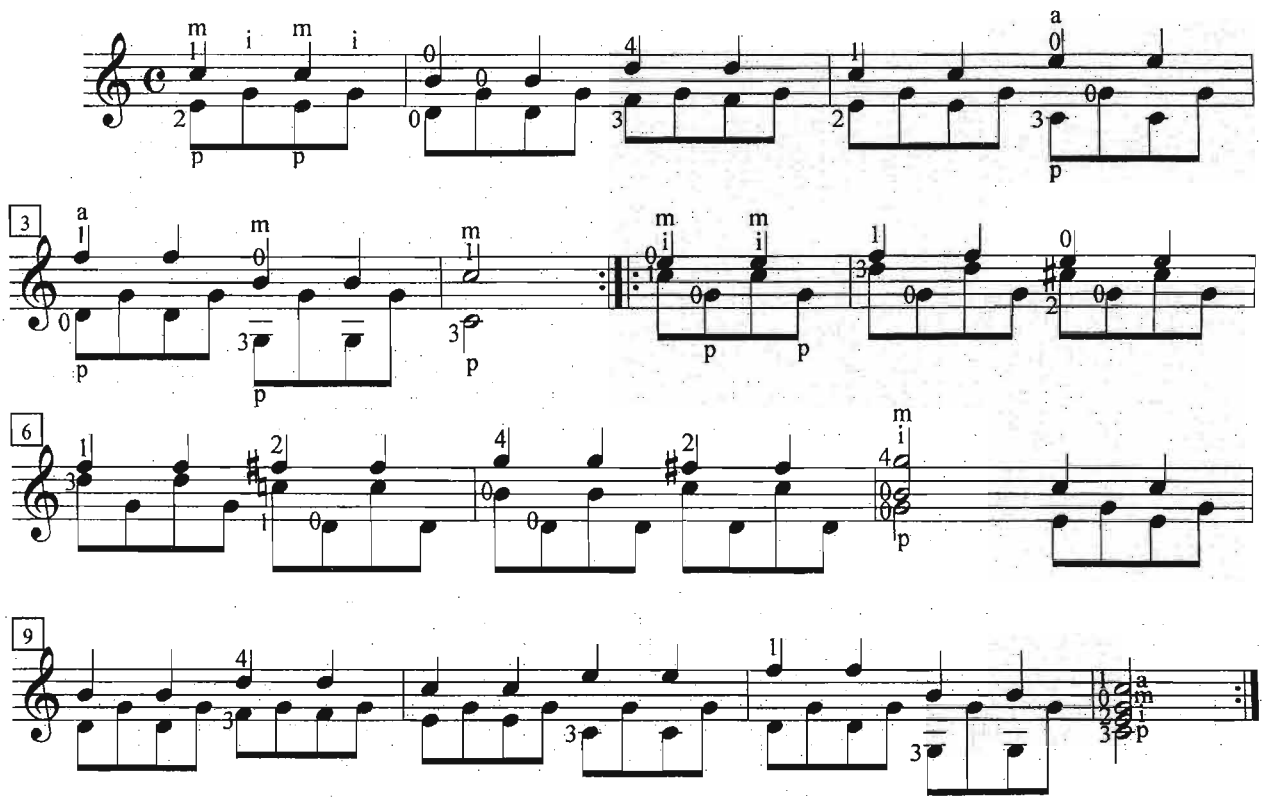
TERMENI DE NUANŢE

pp	*p*	*mp*	*mf*	*f*	*ff*
pianissimo foarte încet	piano încet	mezzo piano nu foarte încet	mezzo forte puţin mai tare	forte tare	fortissimo foarte tare

Dacă compozitorul doreşte o schimbare gradată a intensităţii de la încet la tare, se va indica aceasta prin ***cresc.*** *(crescendo) sau*  , *iar de la tare la încet prin* ***decresc.*** *(decrescendo) sau*  *].*

Studiul "Andantino " se aseamănă în multe privinţe cu cel anterior. Tonalitatea este Do, **metrul**[23] binar (măs. $\frac{4}{4}$) şi este alcătuit tot din două fragmente care se repetă fiecare. O primă deosebire ar fi că în timp ce fragmentele din „Studiul" de Carulli încep direct cu primul timp accentuat sau ***cruzic***, în „Andantino", ambele părţi încep ***anacruzic***, pe timpul trei, măsurile completându-se – pentru asigurarea simetriei – cu cei doi timpi din măsurile finale. De asemenea, fraza introductivă a celei de a doua părţi din „Andantino" **modulează**[24] în Sol, motiv pentru care apare sunetul ***fa*** # (căsuţa a doua pe coarda Mi①) şi include o **inflexiune modulatorie**[25] în Re prin apariţia pasageră a sunetului ***do*** # (căsuţa a doua pe coarda Si②). Schematic, se poate considera că forma acestei lucrări este una **A B A** (Do, Sol, Do). Atenţie la execuţia închegată şi cursivă a schimburilor de poziţii, egalitatea şi uniformitatea ciupirilor, iar finalul subliniat prin *rallentando.*

ANDANTINO



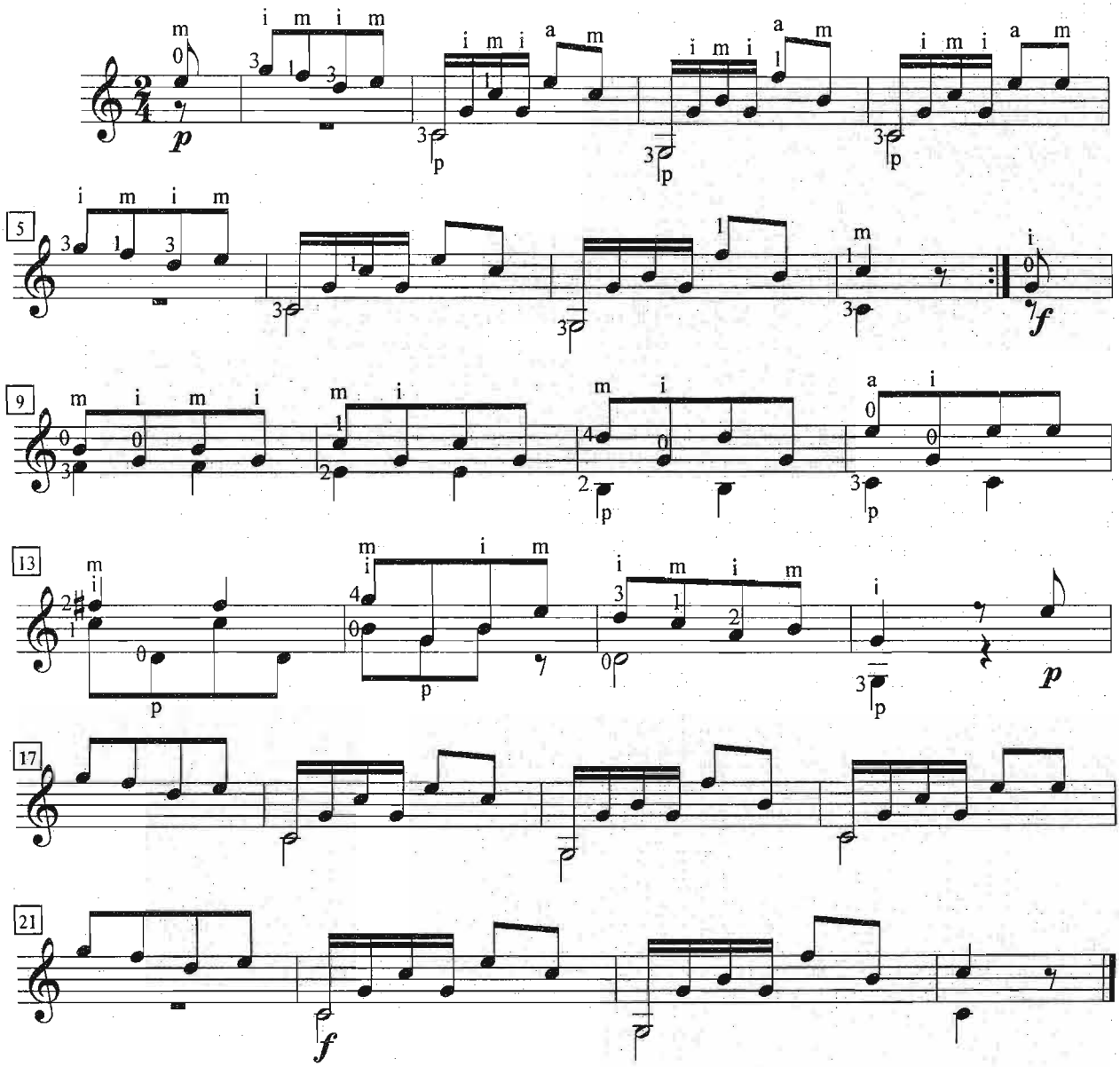
[23] Succsesiunea periodică a timpilor accentuaţi şi neaccentuaţi formează **metrul muzical**; poate să fie binar, ternar sau mixt.

[24] Trecere dintr-o tonalitate în alta.

[25] Modulaţie temporară de mică întindere.

3. ALLEGRETTO

M. Carcassi

„Allegretto" se aseamănă cu studiul precedent „Andantino"; este în tonalitatea Do, metrul binar, prezintă tot o structură **A B A** (Do, Sol, Do) iar introducerile sunt anacruzice (pe a doua jumătate a timpului doi). Tempoul indicat este de data aceasta unul mai alert. Segmentul solistic din măs. 1 + anacruza (care se repetă identic în măs. 5, 17 şi 21) se poate executa apoyando pentru a învăța alternarea celor două tehnici de ciupire, nuanța precizată fiind piano. Secțiunea modulantă **B** (Sol) din deschiderea părții a doua se va interpreta în forte. De asemenea finalul este în forte, cu *rallentando.*

4. ANDANTE

Fernando Sor (1778 – 1839)

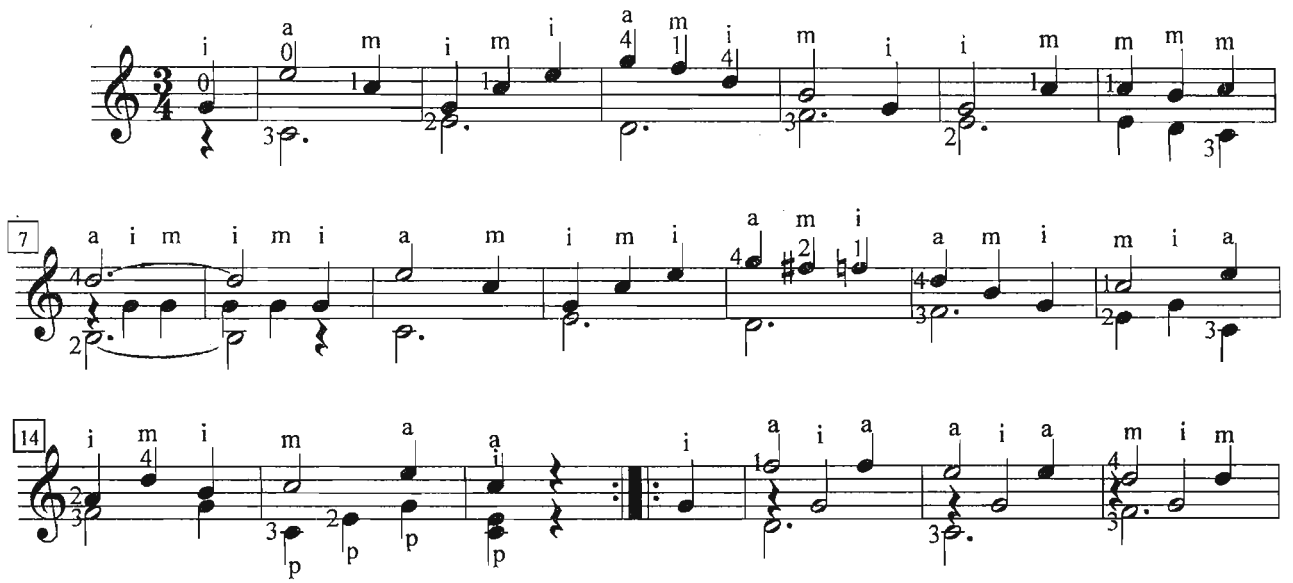
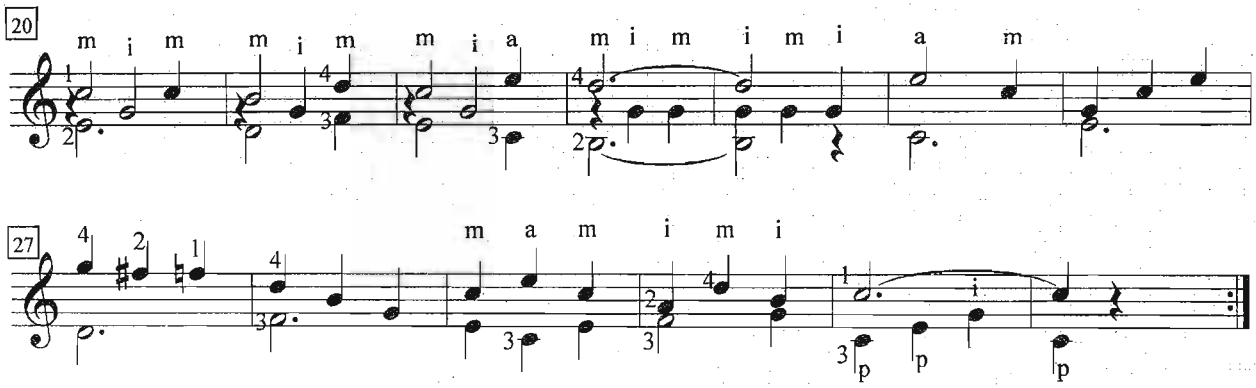
Compozitor, pedagog şi chitarist spaniol, Fernando Sor s-a născut în anul 1778 la Barcelona. A fost o personalitate artistică complexă, creaţia sa evidenţiindu-se prin diversitatea genurilor abordate: muzică de operă („Telemah pe insula lui Calypso" – premiera la Opera din Barcelona în 1797), simfonii, lucrări religioase, muzică de cameră, balete („Cenuşăreasa" a fost prezentat la Opera din Paris în peste 100 de spectacole), piese pentru pian solo, chitară solo, duete etc. S-a stabilit de-a lungul vieţii în mai multe ţări europene; în 1813 se mută din raţiuni politice la Paris, apoi în 1815 la Londra iar în 1823 pleacă la Moscova, baletul „Cenuşăreasa" fiind ales pentru grandioasa inaugurare a Teatrului „Bolşoi". După trei ani se întoarce la Paris unde, în 1830 editează o „Metodă pentru chitară" şi unde îşi continuă cariera de interpret şi pedagog până în 1839, an când se stinge din viaţă.

Lucrările sale pentru chitară, peste 65 la număr, reprezintă şi astăzi o parte însemnată din repertoriul concertant. Stilul în care acestea au fost create a fost puternic influenţat de cel al clasicilor vienezi, motiv pentru care F. Sor a fost supranumit şi „Beethoven al chitarei".

Studiul de faţă este una dintre puţinele lucrări ale acestui ilustru compozitor care pot fi interpretate şi de către începători. Tonalitatea este Do, metrul ternar (măs. $\frac{3}{4}$) iar tempoul indicat este unul aşezat. Spre deosebire de piesele anterioare a căror scriitură era cu precădere la două voci, acest studiu prezintă şi pasaje contrapunctice la trei voci. Cel mai bine se observă acest lucru în partitură analizând secţiunea de început a părţii a doua. Prin intercalarea pauzelor compozitorul detaşează cele trei voci astfel: una în registrul grav (codiţa în jos), una în registrul mediu şi ultima în registrul înalt (ambele cu codiţa în sus). *[La trei voci, pentru notele din registrul mediu, codiţele se pot trece atât deasupra cât şi dedesubt (vezi măs. 7, 8 sau 23, 24)].*

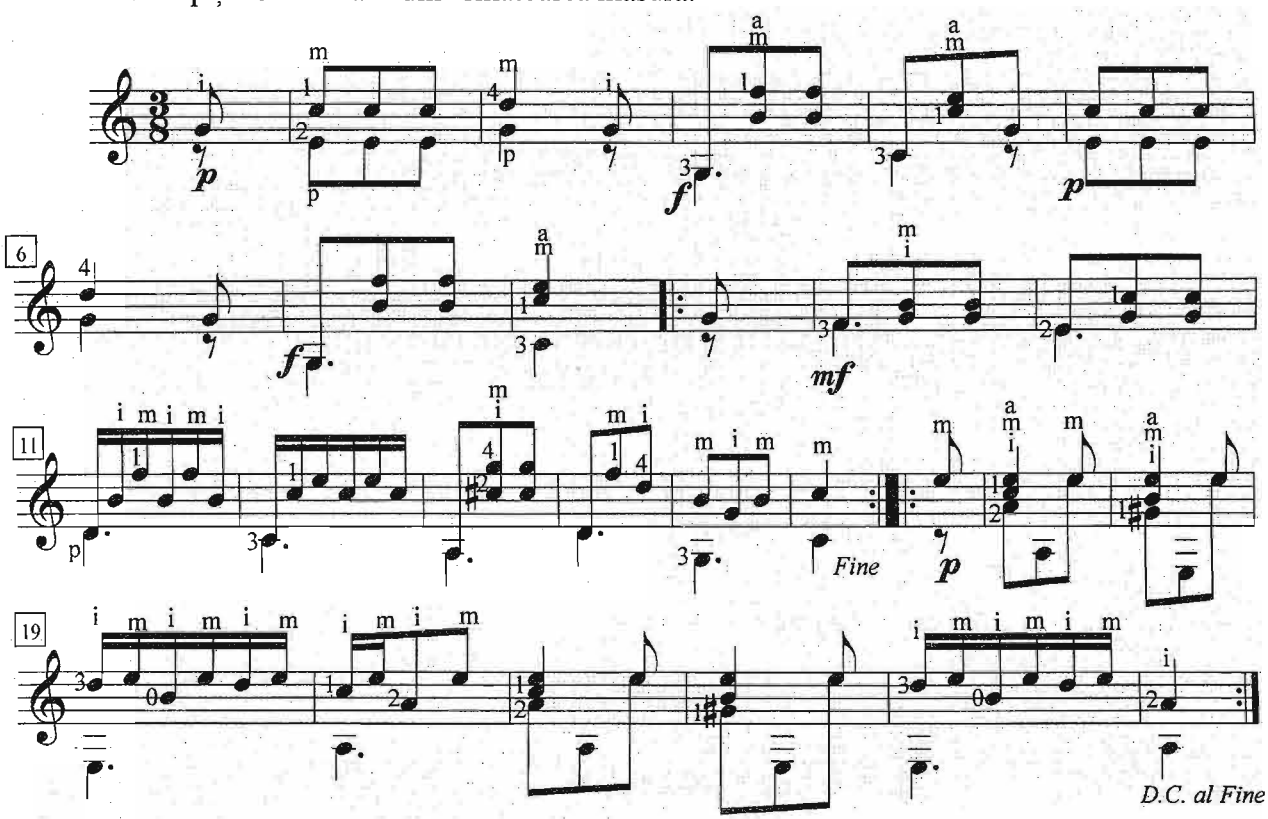
Ex. măs. 17

Nu se schimbă măsura în $\frac{3}{4}$ cum ar părea la prima vedere, ea rămâne tot $\frac{3}{4}$ duratele calculându-se separat pe voci: în sopran ***fa*** 𝅗𝅥 + ***fa*** 𝅗𝅥 = 3 timpi, în alto pauză de pătrime 𝄽 + ***sol*** 𝅗𝅥 = 3 timpi iar în bas ***re*** 𝅗𝅥. = 3 timpi.

Atenţie la execuţia fluentă a schimburilor de poziţii, la respectarea digitaţiilor indicate şi la notele unite prin legato de prelungire (ex. măs. 7, 8, şi 31, 32) unde se acţionează numai prima notă.



5. VALS

M. Carcassi

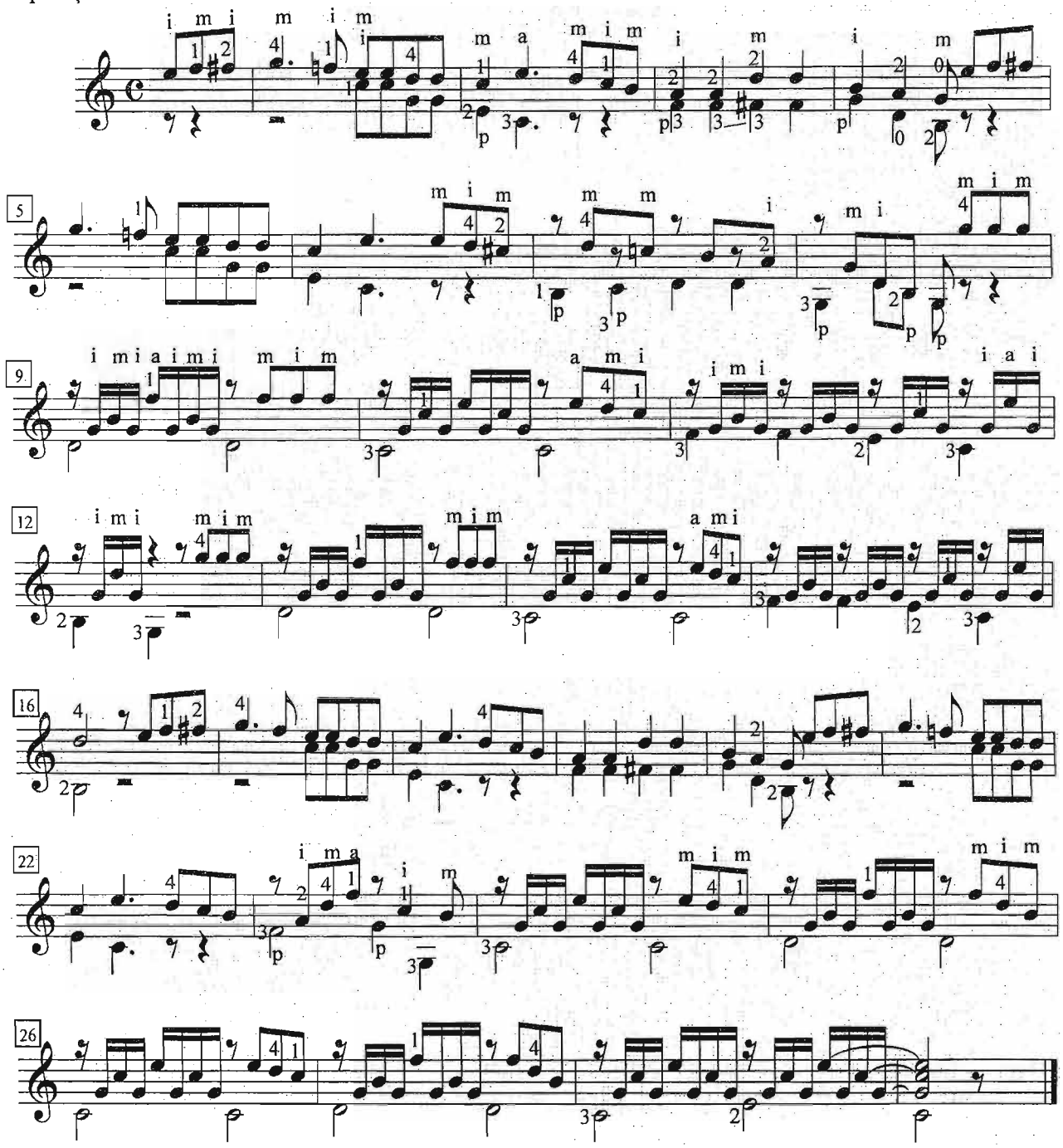
Valsul este un dans de perechi, în tempo rapid şi metru ternar, apărut în Europa în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Lucrarea de față este în tonalitatea Do iar valoarea de referință a ritmului este optimea (𝄛). Are trei părți într-o formă **A B C** (Do, Do, la), ultimele două repetându-se fiecare, apoi D. C. al Fine. Prezintă ciupiri simultane duble (cu ***p m, m a, i m***) şi triple (cu ***i m a***). Atenție la nuanțele indicate, durata valorilor din bas[26] şi execuția egală a şaisprezecimilor. Totodată, în partea a treia başii din primele două măsuri complete (care se repetă ulterior) se vor opri imediat după acționarea ***mi***-ului de pe ultimul timp, atingându-se uşor, printr-o mişcare suplimentară, coardele cu pulpa degetului ***p***. Pentru oprirea Mi-ului⑥ din măsura 19 se aplică un procedeu mai economic, atingându-se uşor coarda cu partea posterioară a degetului ***p***, atunci când ciupiți coarda La⑤ din următoarea măsură.

[26] Oprirea coardelor libere se impune deoarece acestea vibrează un timp îndelungat, putând denatura discursul muzical.

6. MODERATO

F. Carulli

Studiul este în tonalitatea Do, metru binar, cu introducere anacruzică pe a doua jumătate a timpului trei. Pasajele solistice precum cel de la începutul lucrării sau cele din măs. 6, 8, 9, 10 etc. se pot interpreta apoyando.

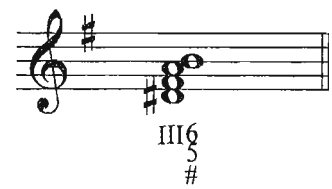
Noutatea pe care o aduce această piesă o constituie apariția în măs. 3 a lui ***fa*** # (căsuța a patra pe coarda Re④) care, în acest caz, trebuie apăsat cu degetul 3 după deplasarea lui „glisată" de pe ***fa***-ul natural.

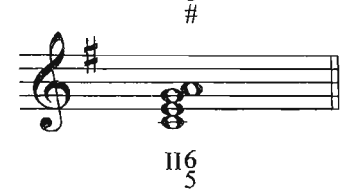
Atenție la alegerea unui tempo moderat, la respectarea digitațiilor și la fluența schimburilor de poziții.

7. PRELUDIU

M. Carcassi

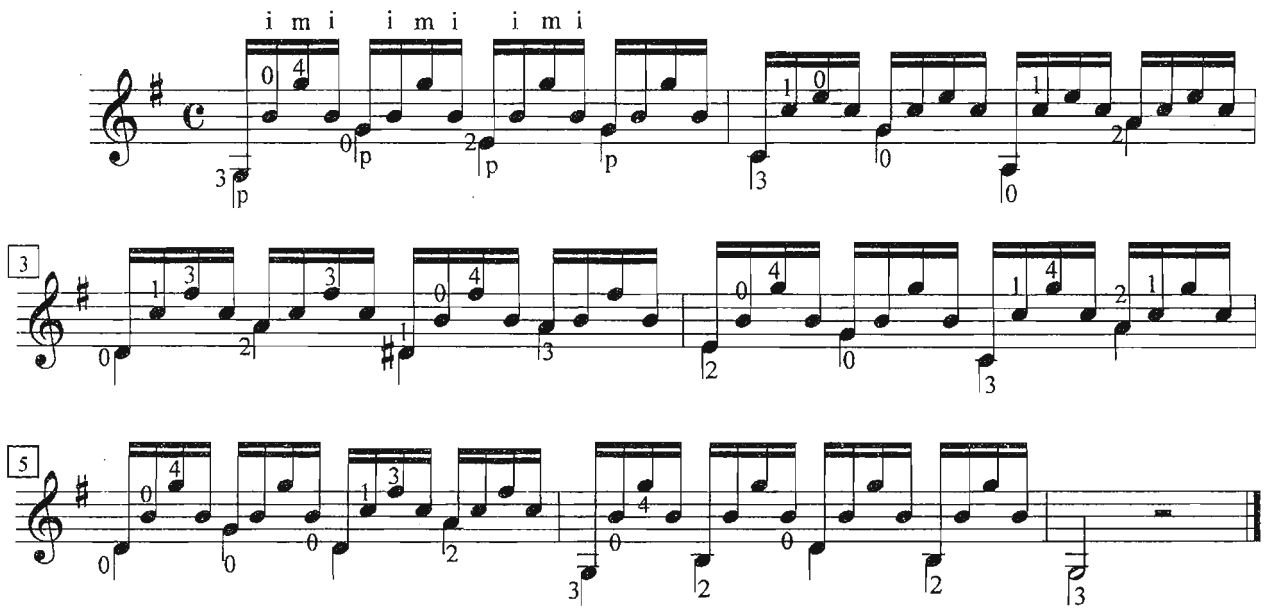
Denumirea „Preludiu" au primit-o inițial piesele introductive din **suite**[27] sau cele care precedau o **fugă**[28], în epoca Barocului. Ulterior au ajuns piese de sine stătătoare, așa cum este și lucrarea de față ce deschide seria lucrărilor în tonalitatea Sol.

În ceea ce privește mâna dreaptă nu sunt probleme deosebite, ciupirea fiind una stereotipă – ***p i m i***. Referitor la mâna stângă, însă, momentele dificile sunt destul de numeroase. Astfel, pentru execuția primei măsuri trebuie formată – prin exersare – abilitatea de a prinde simultan ***sol***-ul din bas cu degetul 3 și cel din sopran cu degetul 4. Ulterior degetul 3 se ridică și se apasă cu degetul 2 ***mi***-ul, timp în care degetul 4 apasă continuu pe toată durata măsurii. În măsura 2, „nota fixă" este ***do*** prins cu degetul 1, care se menține apăsat până la jumătatea a doua a măsurii 3. La fel se va proceda și cu sunetele comune din celelalte măsuri, prin aceasta urmărindu-se o interpretare cât mai coerentă.

O noutate o constituie apariția în măs. 3, a lui ***re*** # prins cu degetul 1 în căsuța I pe coarda Re④ - terța acordului (major) de septimă a treptei a III-a (***si***) în răsturnarea I.

Un acord mai dificil de executat este și cel de treapta a II-a (***la***) cu septimă în răsturnarea I, din măs. 4.



Prin exercițiu trebuie să reușiți să păstrați apăsat ***sol***-ul (cu degetul 4) pe toată durata măsurii 4 și a primilor doi timpi din măs. 5; la fel se va proceda și pentru interpretarea măsurii 6.



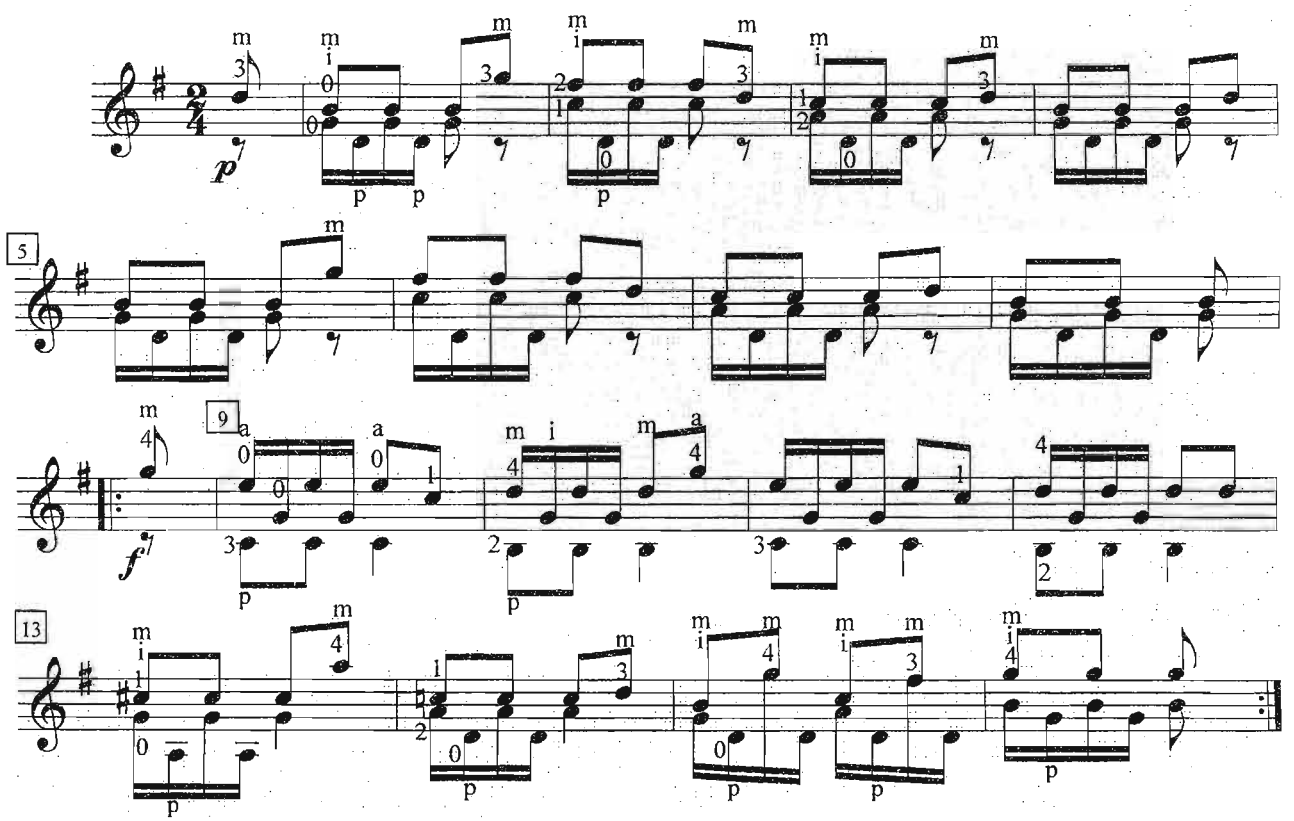
[27] Primul gen muzical cu caracter **ciclic** apărut la începutul secolului al XVII-lea și alcătuit dintr-un ansamblu de mișcări contrastante; suita preclasică include patru dansuri principale: **allemanda, couranta, sarabanda** și **giga**, precedate de obicei de un **preludiu** și între care puteau să apară intercalate și alte dansuri precum **gavota, menuet, ciaccona** etc.

[28] Piesă polifonică ce presupune expunerea imitativă la mai multe voci, după un plan tonal-armonic riguros, a unei teme muzicale.

8. ANDANTINO

M. Carcassi

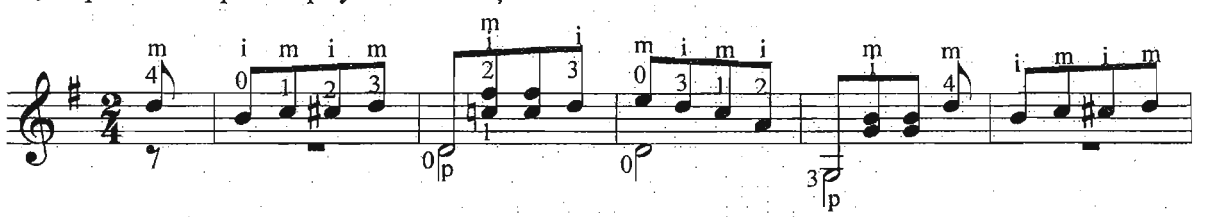
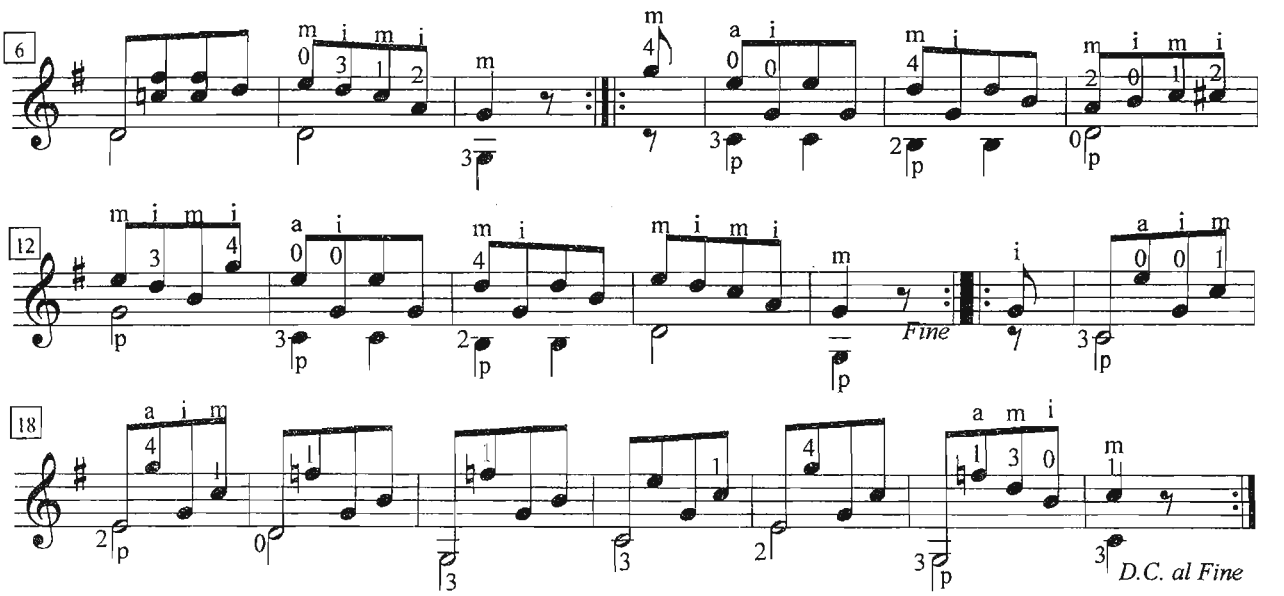
Studiul este în tonalitatea Sol, metrul binar, iar introducerea este anacruzică. Se va exersa, cu precădere, oprirea başilor liberi. În prima parte (care nu se repetă) compozitorul a indicat aceasta prin pauzele din registrul grav, de pe a doua jumătate a timpului doi. La fel ca şi în „Valsul" nr. 5, coarda liberă Re④ se va atinge uşor cu *p*, imediat după acționarea notei din sopran. Deoarece başii liberi din rândul final se succed într-o ordine ascendentă, se vor opri cu partea posterioară a lui *p*.



9. GALOP

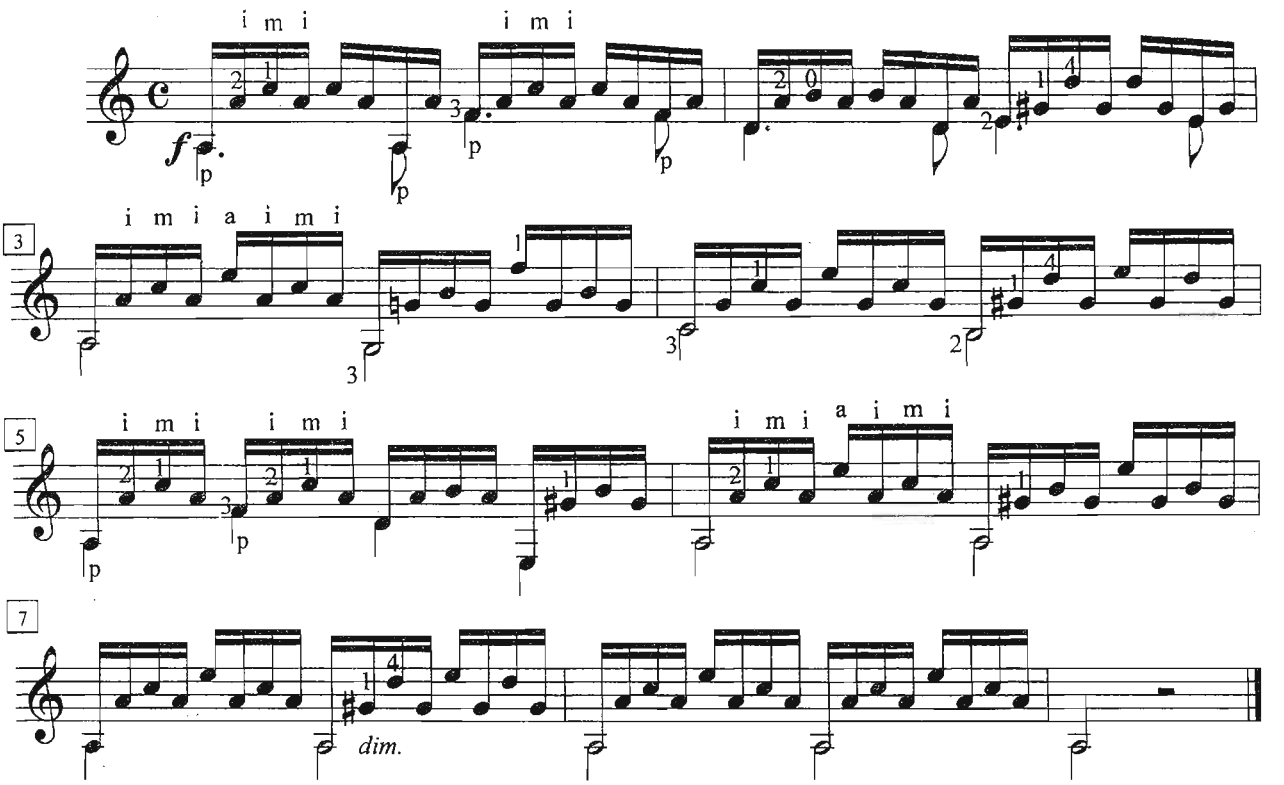
M. Carcassi

Galopul este un dans în tempo rapid şi metru binar. Alături de vals, cadril şi polca a fost unul dintre cele mai populare dansuri de societate din sec. al XIX-lea, denumirea sa fiind preluată din alergarea „la galop" a cailor. Lucrările de acest tip aveau o întindere relativ mică (2-3 min.) datorită solicitării fizice intense la care erau supuşi dansatorii.

„Galopul" de față este compus din trei părți cu introduceri anacruzice, primele două în Sol şi a treia în Do, care se repetă fiecare, apoi D. C. al Fine. Pasajul solistic de la început, care se repetă în măs. 5, se poate interpreta apoyando. Atenție la durata notelor din bas.

10. PRELUDIU

M. Carcassi

Inaugurează seria lucrărilor în tonalitatea la minor. Se poate interpreta într-un tempo cât de mişcat cu condiţia ca schimburile de poziţii să se realizeze optim. Atenţie la păstrarea notelor comune (ex. ***la*** cu degetul 2 din măs. 1 se ţine apăsat până la jumătatea măs. 2).

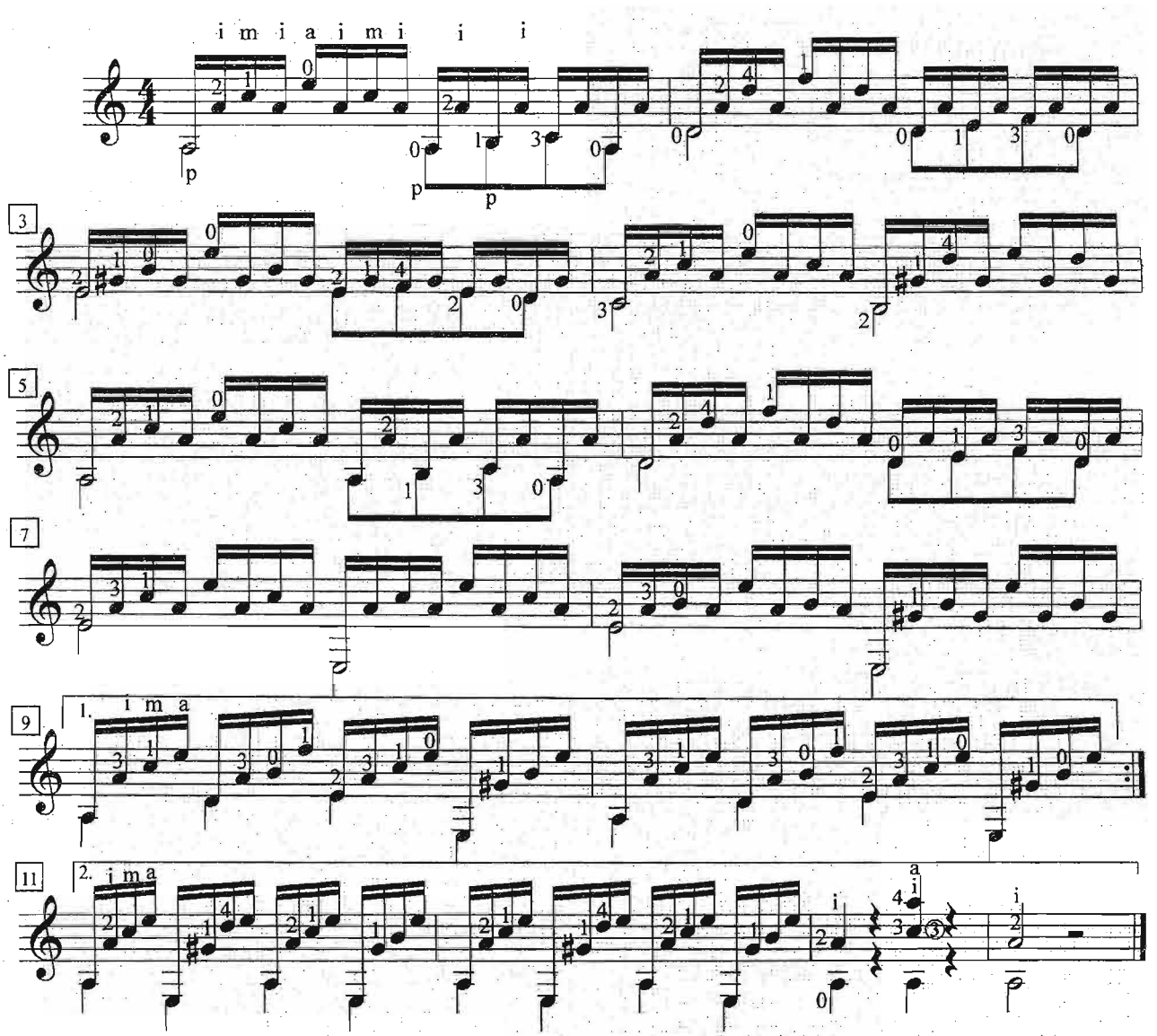


11. ALLEGRO

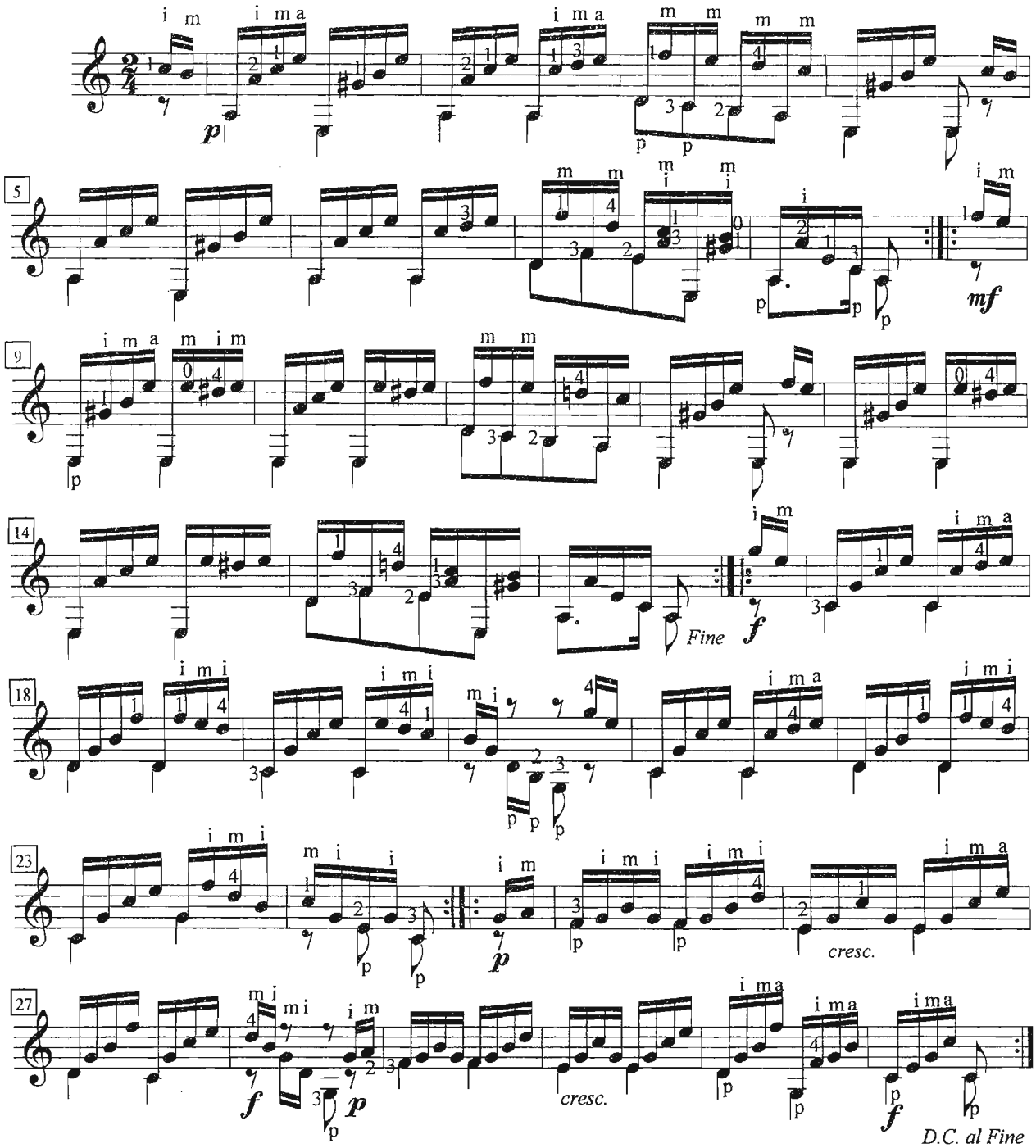
Mauro Giuliani (1781 – 1829)

M. Giuliani şi F. Sor sunt unanim consideraţi cele mai importante personalităţi ale chitarei din epoca clasică.

Chitarist virtuoz, pedagog şi compozitor italian, Giuliani s-a născut în 1781 la Bari şi a studiat de tânăr violoncelul şi chitara. Din 1806 se stabileşte la Viena unde s-a făcut repede remarcat datorită marelui său talent de interpret şi compozitor. În 1808 este solist la premiera concertului său pentru chitară şi orchestră (op. 30), stârnind entuziasmul publicului vienez. După acest eveniment devine principalul animator al chitarei din capitala imperială, creaţia sa ajungând să numere peste 200 de lucrări. S-a întors în Italia în 1819 stabilindu-se mai întâi la Roma, iar după 1823 la Neapole, unde s-a stins din viaţă în 1829.

Studiul se aseamănă cu „Preludiul" precedent prin formulele de ciupire şi tempo. Se va viza o interpretare cât mai uniformă şi închegată prin menţinerea notelor comune. Atenţie la digitaţie, de ex. la prinderea notei ***la*** (cu degetul 3) din volta 1 şi la apăsarea ***do***-ului din trison cu degetul 3 pe coarda Sol③ în poziţia a V-a.

12. ANDANTINO

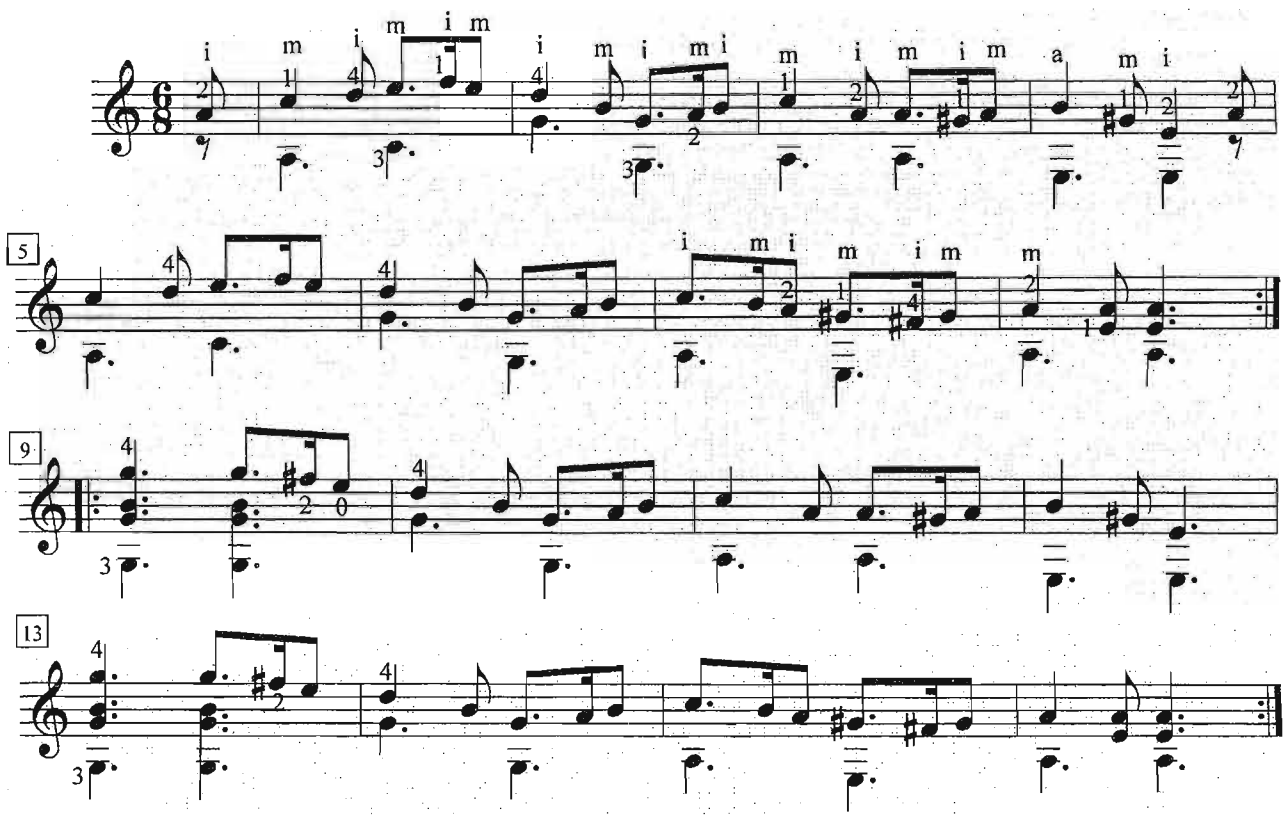
F. Carulli

Studiu în tonalitatea la minor, metru binar, compus din patru părți cu introduceri anacruzice care se repetă fiecare, după care D. C. al Fine; în ultimele două părți se modulează la relativa majoră – Do. Elementul nou din această lucrare este ***re#***, prins cu degetul 4 în poziția a IV-a pe coarda Si②. Atenție la digitații, nuanțe și agogică.

13. GREENSLEEVES

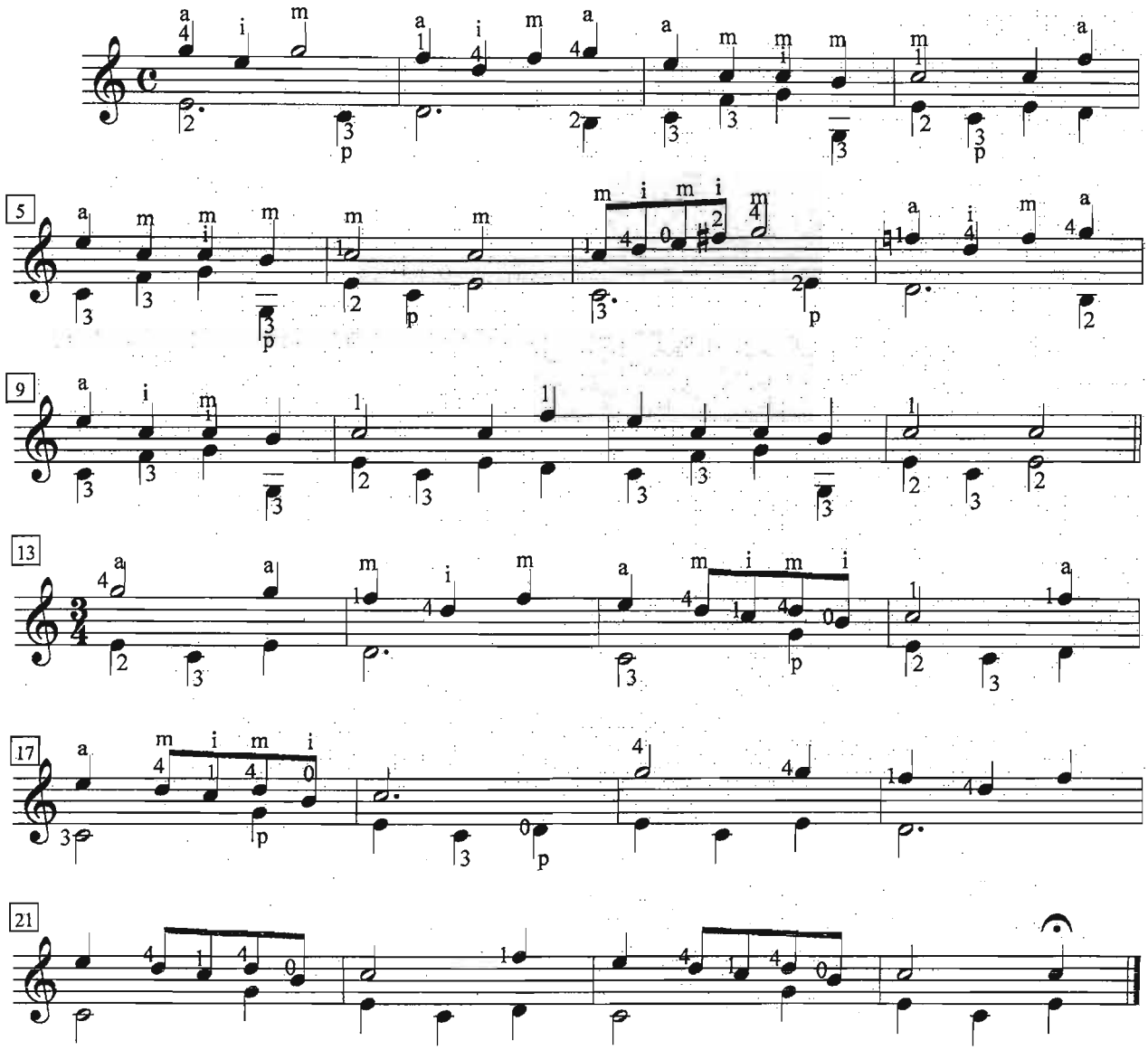
Anonim (sec. XVI)

William Shakespeare –cel mai mare autor dramatic din toate timpurile – menționează de două ori această piesă în comedia sa *„Nevestele vesele din Windsor”*.

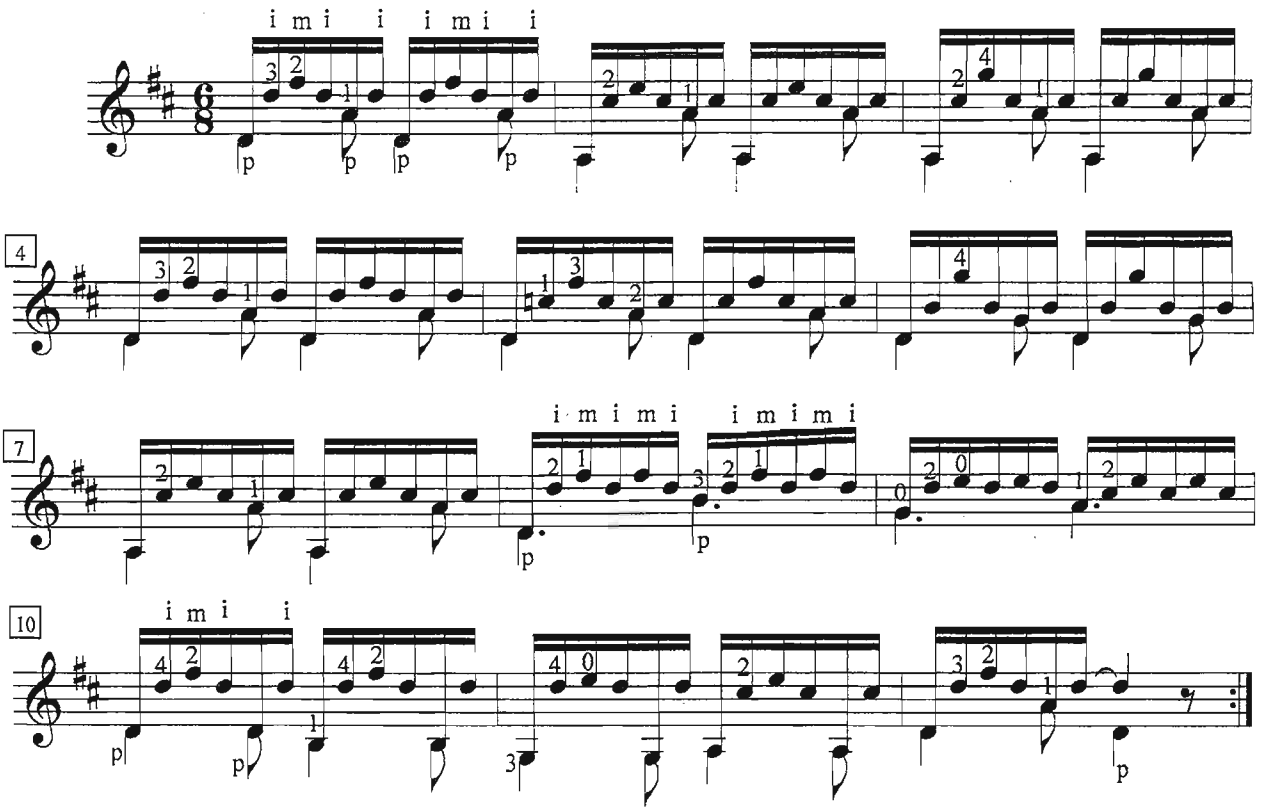
Lucrarea se pare că a fost compusă inițial pentru voce și acompaniament instrumental și a fost foarte populară mai ales în secolul al XVI-lea, circulând în diverse variante: pentru instrument solo, duete etc. În versurile sale, poetul – rămas anonim – evocă o misterioasă „Doamnă în verde” (eng. green = verde, sleeve = mânecă) , indiferentă la iubirea statornică pe care acesta i-a arătat-o.

Concepția acestei piese este modală (mod de la) – o caracteristică a „muzicii vechi”-, metrul este ternar iar pentru interpretare se va alege un tempo moderat. Are două părți care se repetă fiecare, prima cu introducere anacruzică. Atenție la execuția „curgătoare”, fără bruscări, a formulei ritmice ♩. ♫ . Un moment mai dificil apare în prima măsură din partea a doua și presupune prinderea cu degetul 2 al lui ***fa#*** (după ce degetul 4 se ridică de pe ***sol-***ul din sopran) iar ulterior ridicarea sa pentru a ciupi coarda liberă Mi①, timp în care degetul 3 păstrează ***sol-***ul din bas. Studiați separat, cu răbdare, acest pasaj.

14. DANS

Stephen Craus (sec. XVI)

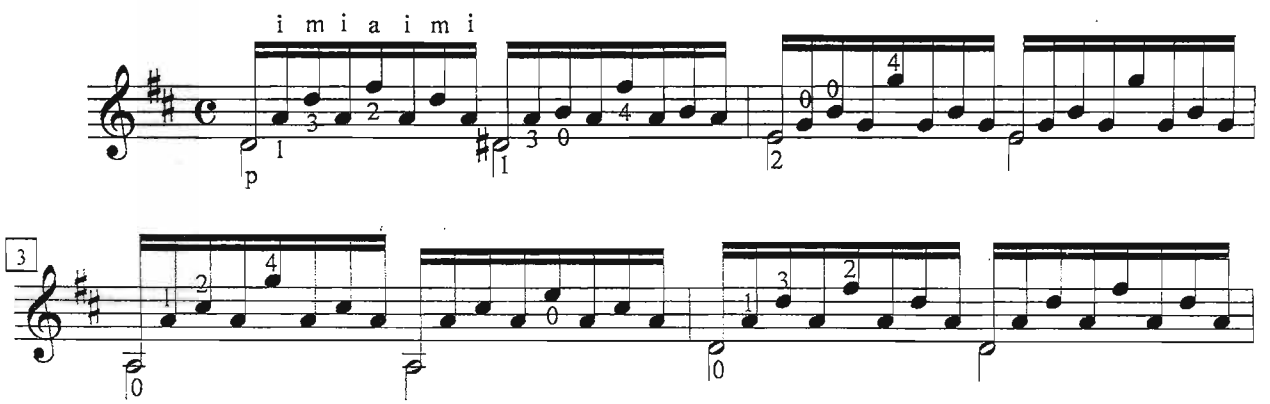
Lucrarea este un dans german din epoca Renaşterii fiind preluată din repertoriul pentru laută. Scriitura sa este de asemenea modală însă tempoul în care se va executa este, de această dată, unul rapid. Este alcătuită din două părţi din care prima, în metru binar, se repetă (bara dublă din piesele de „muzică veche" se consideră bară de repetiţie), în cea de a doua metrul devenind ternar. Momentele mai dificile le constituie pasajele de optimi, în mod special cel din măs. 7, unde ***do***-ul din bas (cu degetul 3) rămâne apăsat încă un timp după prinderea cu degetul 4 a ***sol***-ului din sopran. Repetaţi separat, cu răbdare, pasajele de optimi.

15. PRELUDIU

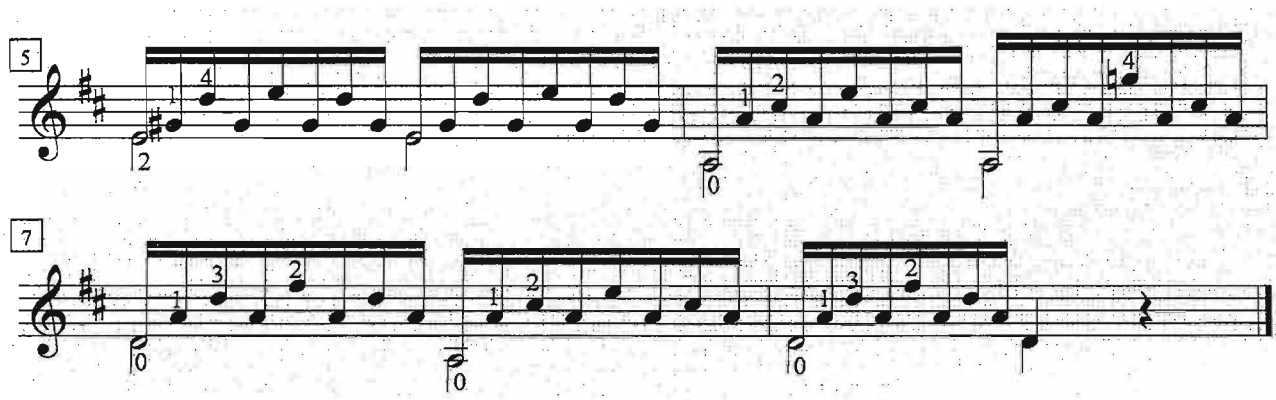
F. Carulli

Acest „Preludiu" face introducerea în sfera unei noi tonalități ce prezintă doi diezi la armură – Re. Metrul este ternar iar începutul cruzic. Atenție la interpretarea uniformă şi închegată, notele comune menținându-se apăsate şi în mod special, la prinderea ***re***-ului cu degetul 4 pe coarda Si② în măs. 10, care se ține apăsat şi jumătate din măsura următoare.

16. PRELUDIU

M. Carcassi

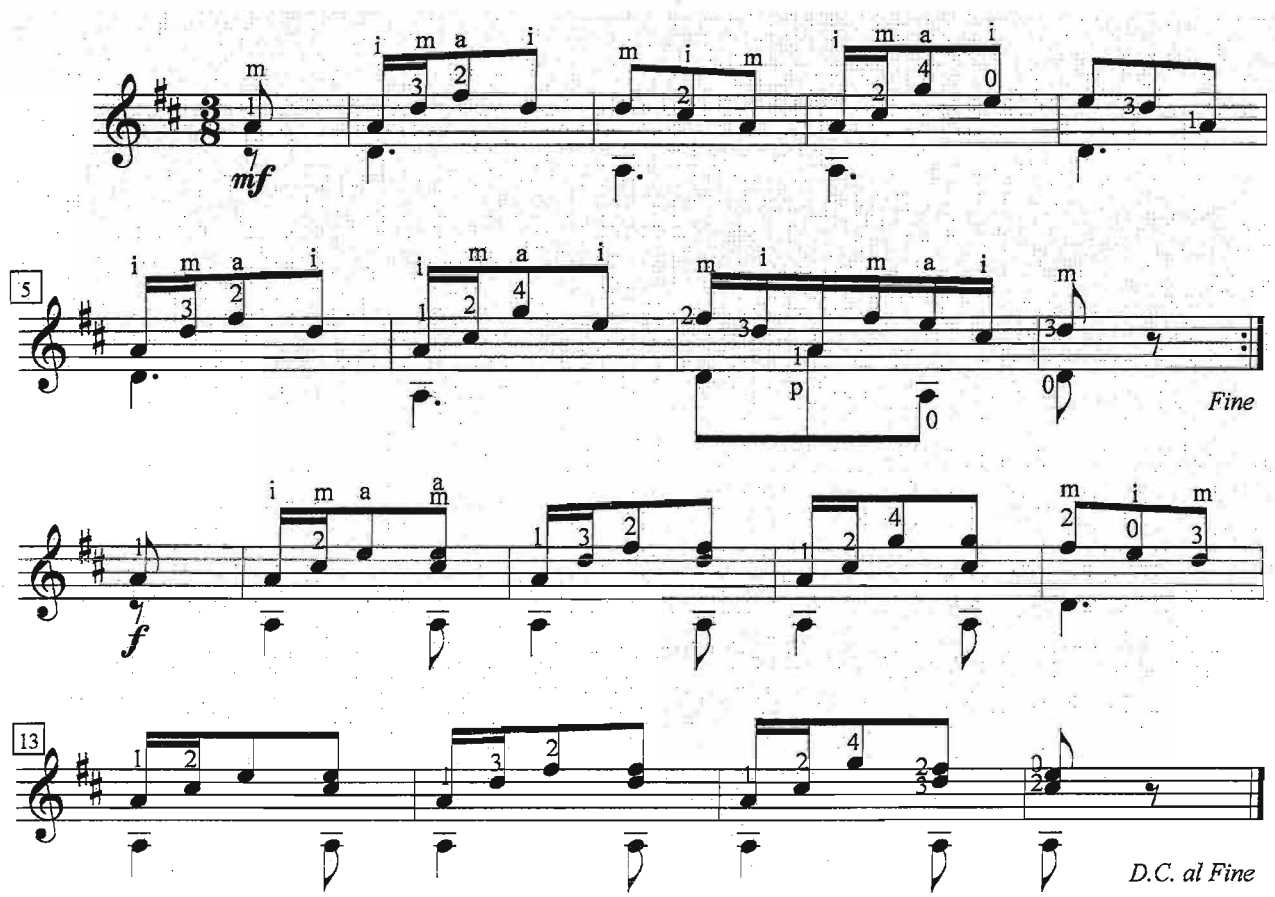
Formula de ciupire din „Preludiul" în Re de Carcassi este una stereotipă – ***p i m i a i m i***. Atenție la egalitatea ciupirii şi la efectuarea legată a schimburilor de poziții.





17. VALS

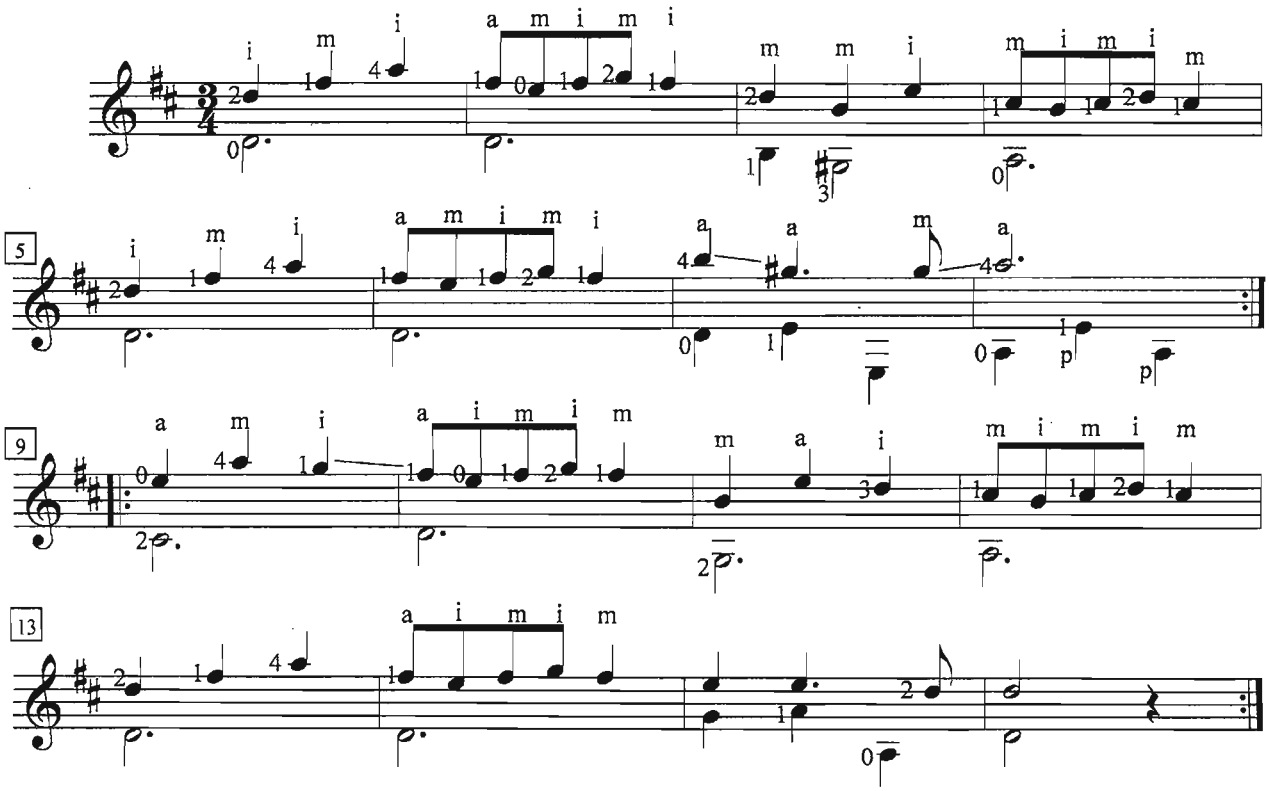
F. Carulli

„Valsul" este în tonalitatea Re, măsura de $\frac{3}{8}$ şi este alcătuit din două părți, ambele cu introduceri anacruzice pe timpul al treilea. Tempoul să fie unul moderat, iar primul timp din fiecare măsură se va accentua. Se repetă doar prima parte, iar după interpretarea celei de a doua, urmează D. C. al Fine. Atenție la oprirea başilor liberi şi la execuția cu intensitate egală a sunetelor din trisonuri.

18. MENUET

Graf Logi (1643 – 1721)

La origine, **menuetul** a fost un dans francez în tempo moderat şi metru ternar. În secolul al XVII-lea este introdus între dansurile de curte, fiind ulterior preluat în suita preclasică şi în **simfonie**.

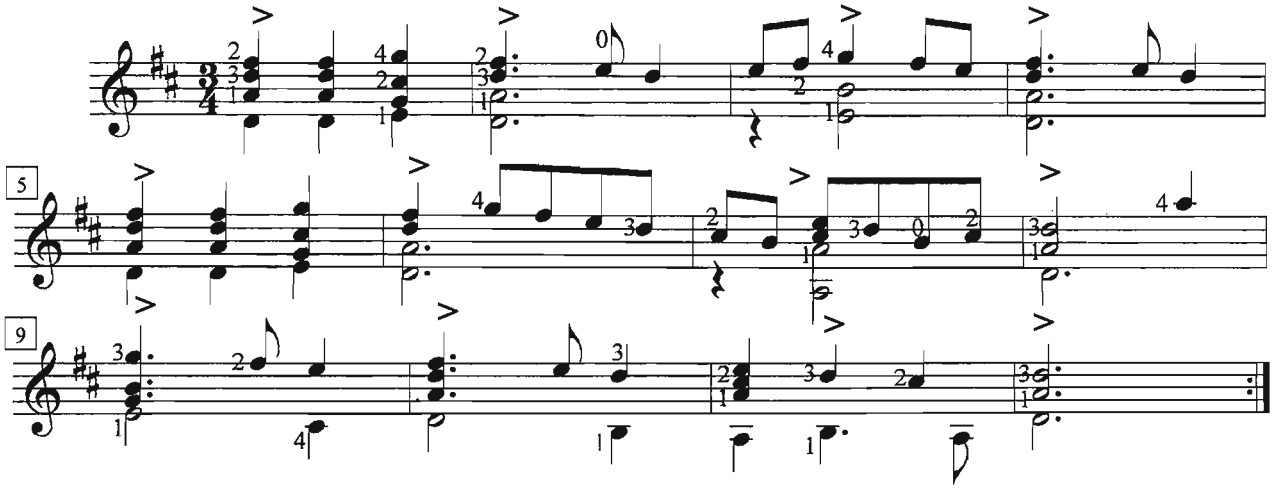
Graf Logi a fost un cunoscut interpret la chitară şi laută din epoca Barocului care şi-a desfăşurat activitatea mai ales în Viena şi Praga.

Tonalitatea „Menuetului" este Re şi este alcătuit din două părţi. Apar patru sunete noi: în măsura 3 – ***sol#*** cu degetul 3 în poziţia a IV-a pe coarda Mi⑥, ***si***-ul din măs. 7, prins cu degetul 4 în poziţia a VII-a, ***sol#*** tot cu degetul 4 în poziţia a IV-a pe coarda Mi① şi ***do#*** din măs. 9 cu degetul 2 în poziţia a IV-a pe coarda La⑤. Apariţia lui ***sol#*** a condus la modularea primei părţi în La. Atenţie la execuţia optimă a schimburilor de poziţii, la oprirea başilor liberi şi la duratele notelor din bas şi sopran (ex. măs.8).

19. MASCHERADA

Anonim (sec. XVI)

Mascherada (**mascarata** sau **mascherata**) a fost în Renaştere un divertisment de origine italiană ce implica cu precădere pantomima. Ca şi gen muzical era asemănătoare **vilanellei**[29] şi a fost destinată mai ales execuţiei în cadrul carnavalurilor de către muzicanţi ambulanţi, de obicei costumaţi şi mascaţi.

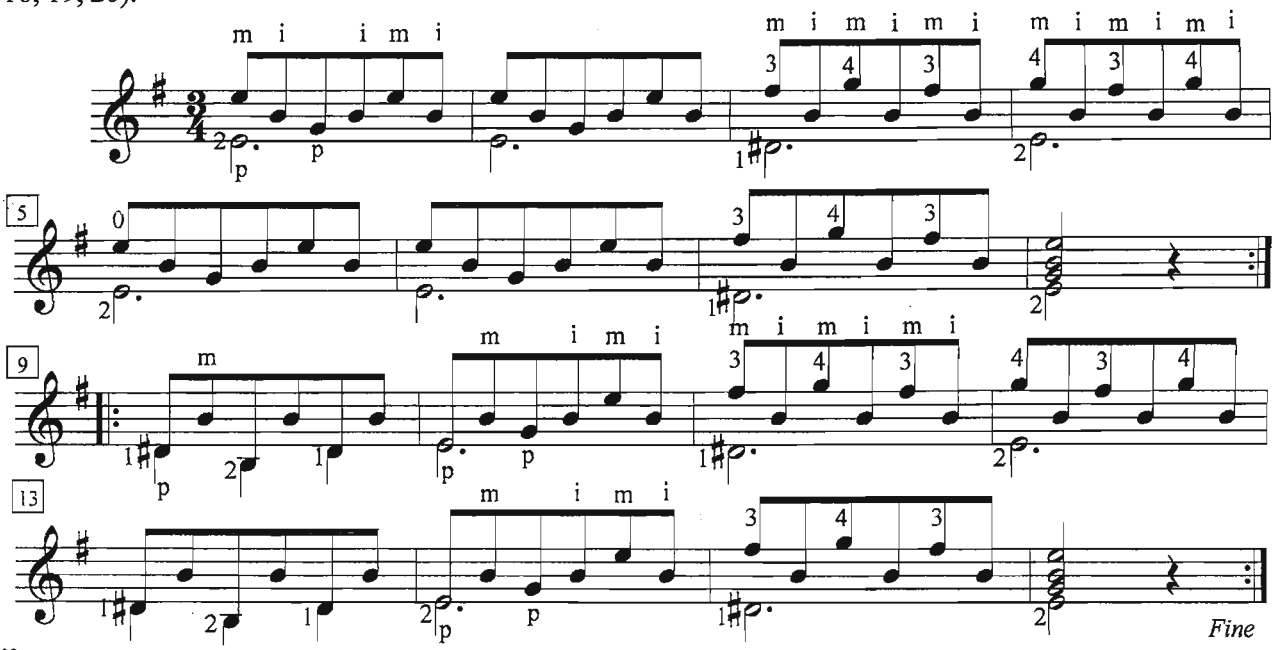
Lucrarea de faţă este în mod ionian de re; are o întindere redusă însă este mai dificilă tehnic, datorită schimburilor de poziţii între acordurile la patru voci. Atenţie la interpretarea placată, egală a tuturor sunetelor ce intră în componenţa acestor acorduri, la alternanţa accentelor, la oprirea başilor liberi (măs. 3 şi 7) şi la execuţia prin ciupiri alternative a pasajelor contrapunctice.

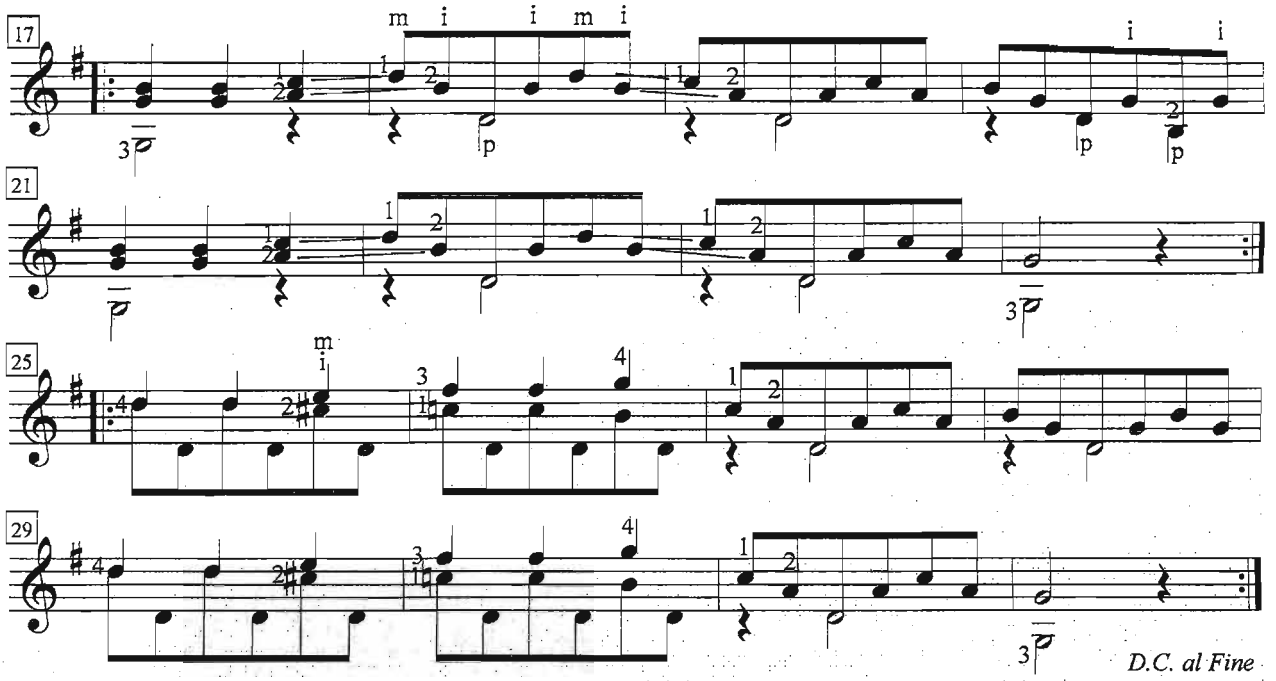


20. VALS

F. Carulli

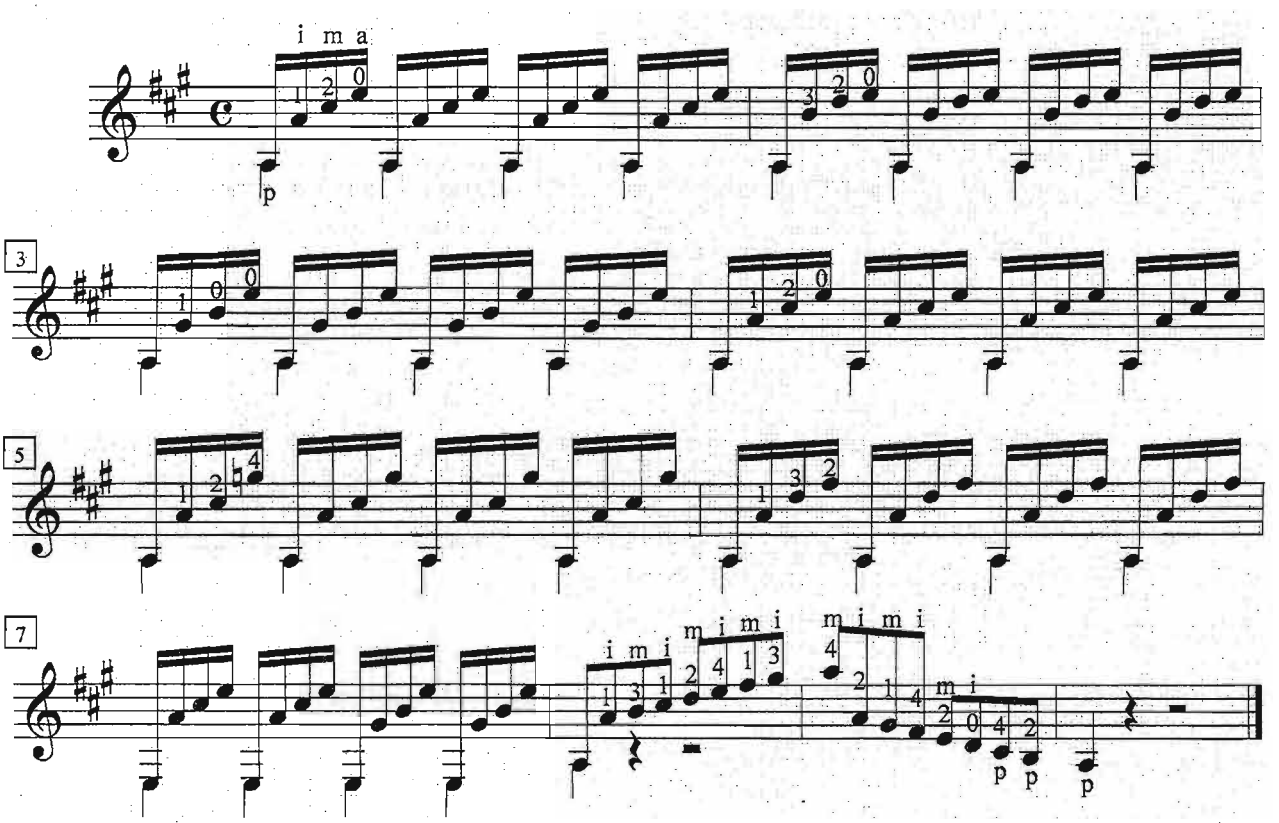
Alcătuit din patru mişcări care se repetă fiecare iar apoi D. C. al Fine. Tonalitatea de bază este mi minor însă, în partea a treia şi a patra se modulează la relativa majoră – Sol. Atenţie la execuţia optimă a schimburilor de poziţii, egalitatea ciupirilor şi oprirea başilor liberi unde autorul indică aceasta (ex. măs. 18, 19, 20).



[29] Cântec umoristic, în tempo vioi, originar din Italia; foarte răspândit în secolele XV – XVI.

21. ALLEGRETTO

F. Carulli

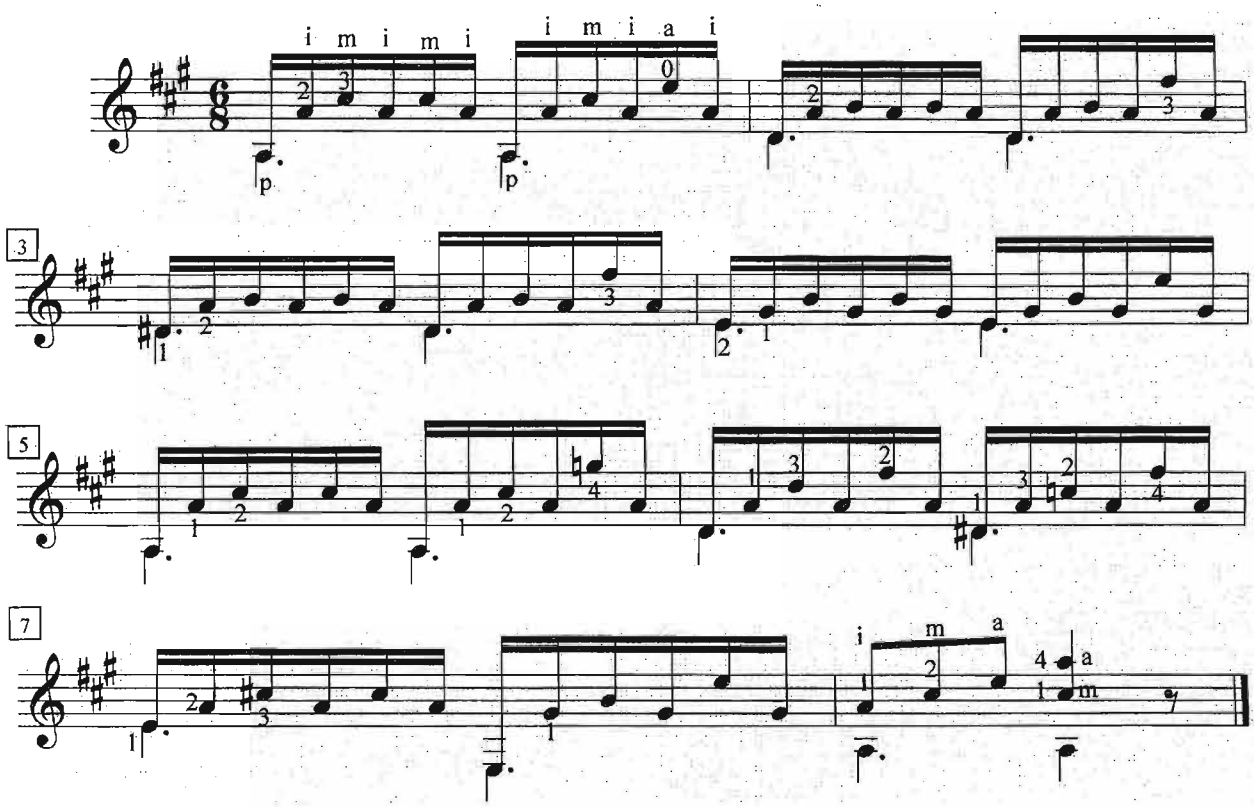
Este un studiu relativ facil care inaugurează seria pieselor în tonalitatea La. Grupurile de şaisprezecimi se vor ciupi egal cu ***p i m a***. ***Si***-ul din măs. 2 se prinde, de data aceasta, cu degetul 3 în poziţia a IV-a pe coarda Sol③, iar La-ul⑤ din măs. 8 se va opri imediat după acţionarea notei ***si***.



22. PRELUDIU

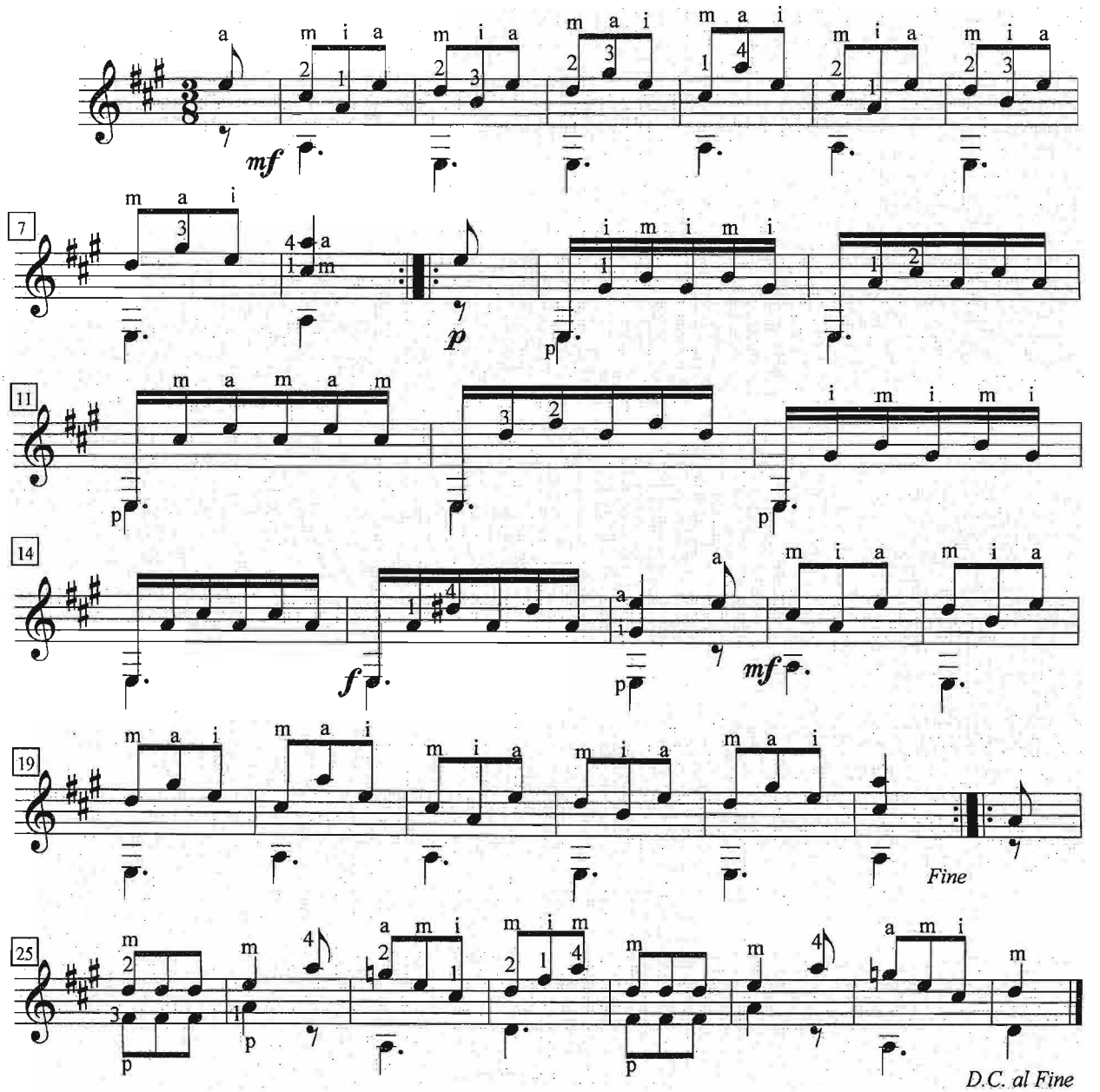
M. Carcassi

„Preludiul" este în tonalitatea La, metru ternar iar introducerea este cruzică. Atenție la egalitatea ciupirilor, păstrarea notelor comune (ex. **la**-ul din prima măsură se ține apăsat până în măs. 3) și oprirea basilor liberi.

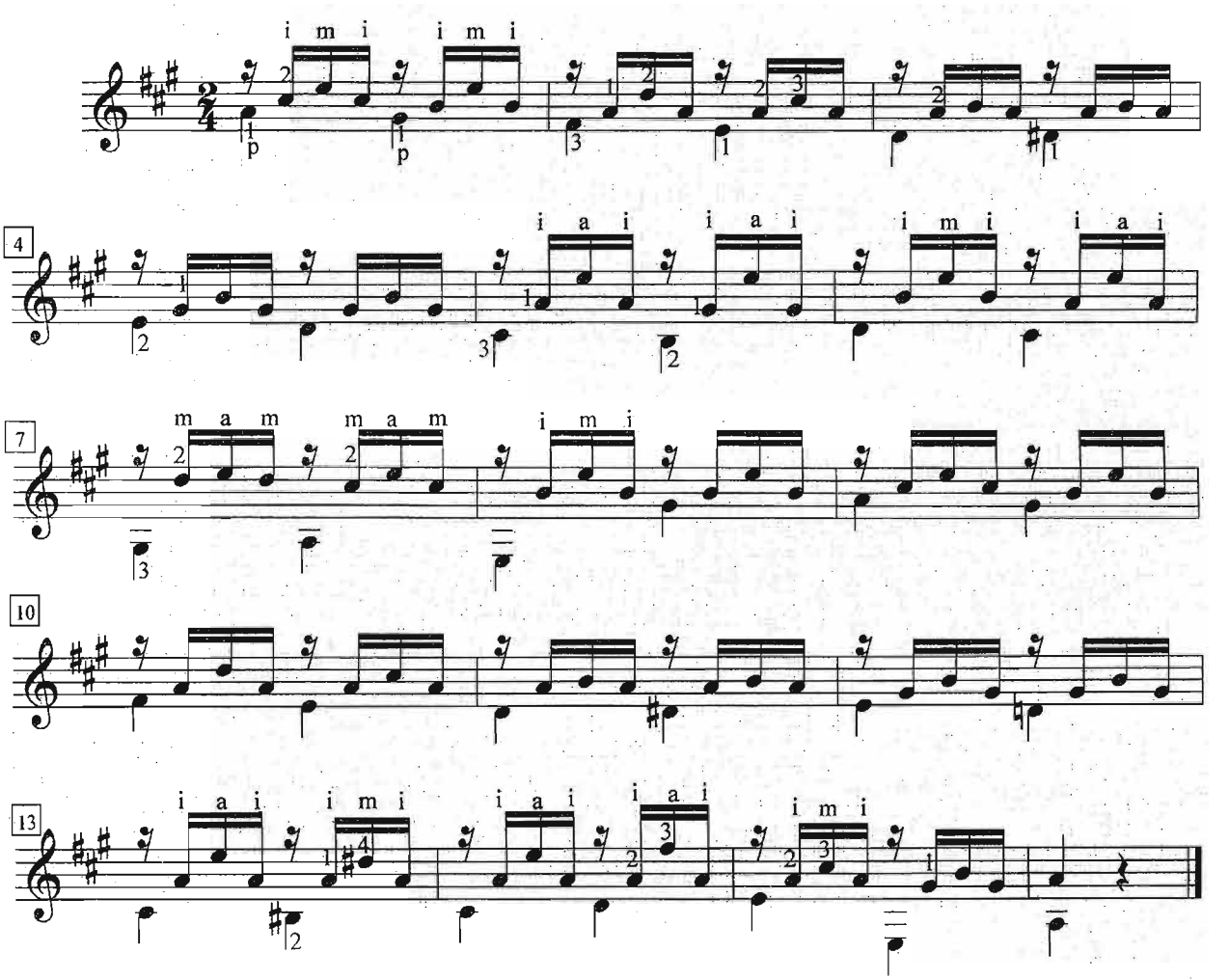


23. VALS

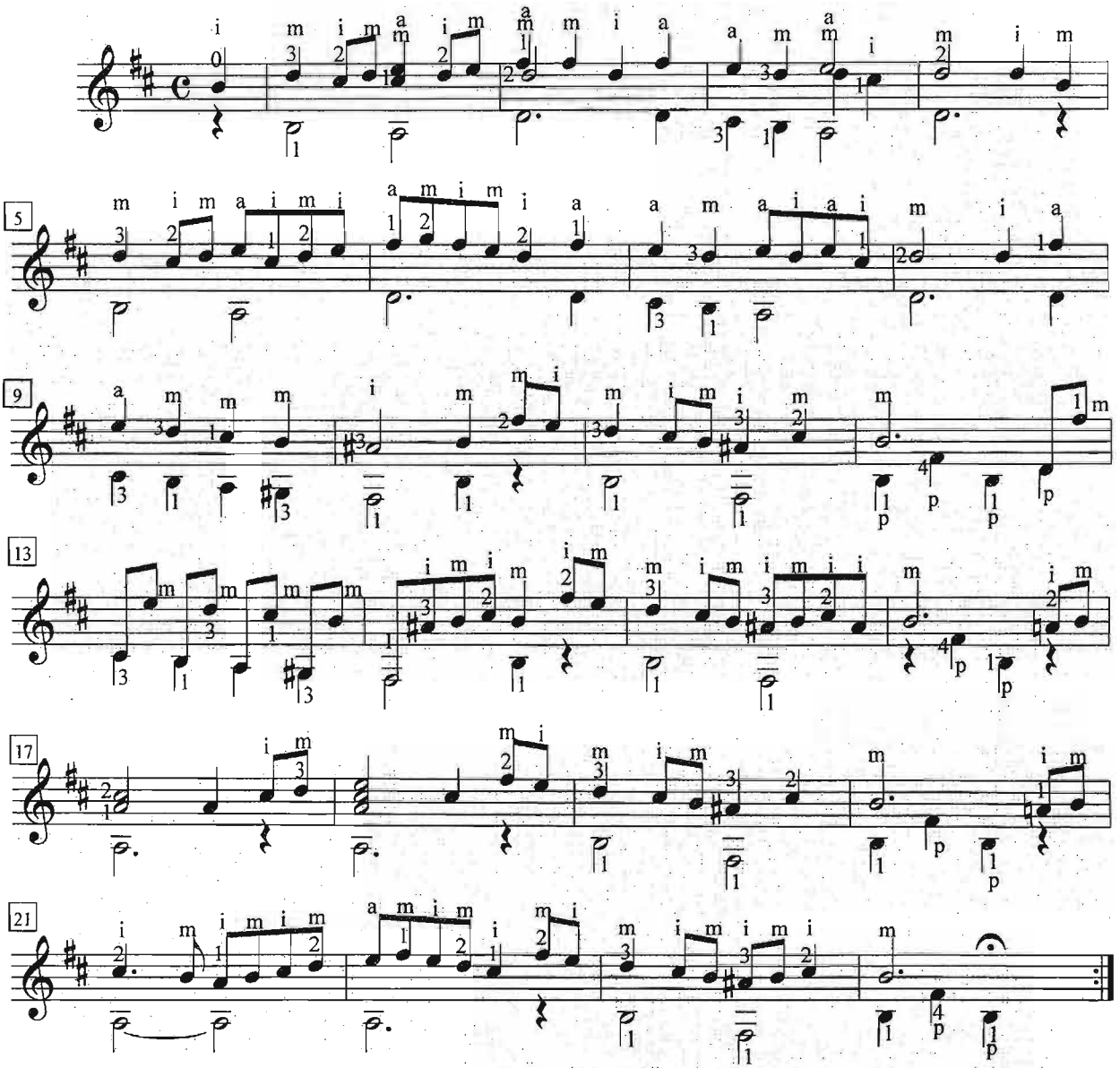
M. Carcassi

Este alcătuit din trei părți cu introduceri anacruzice, primele două în La iar cea de a treia în Re care se repetă fiecare, iar apoi D. C. al Fine. Atenție la execuția egală a șaisprezecimilor din prima jumătate a părții a doua (ce modulează în Mi) cu *crescendo* până la trisonul din măs. 16.

24. ALLEGRO

M. Giuliani

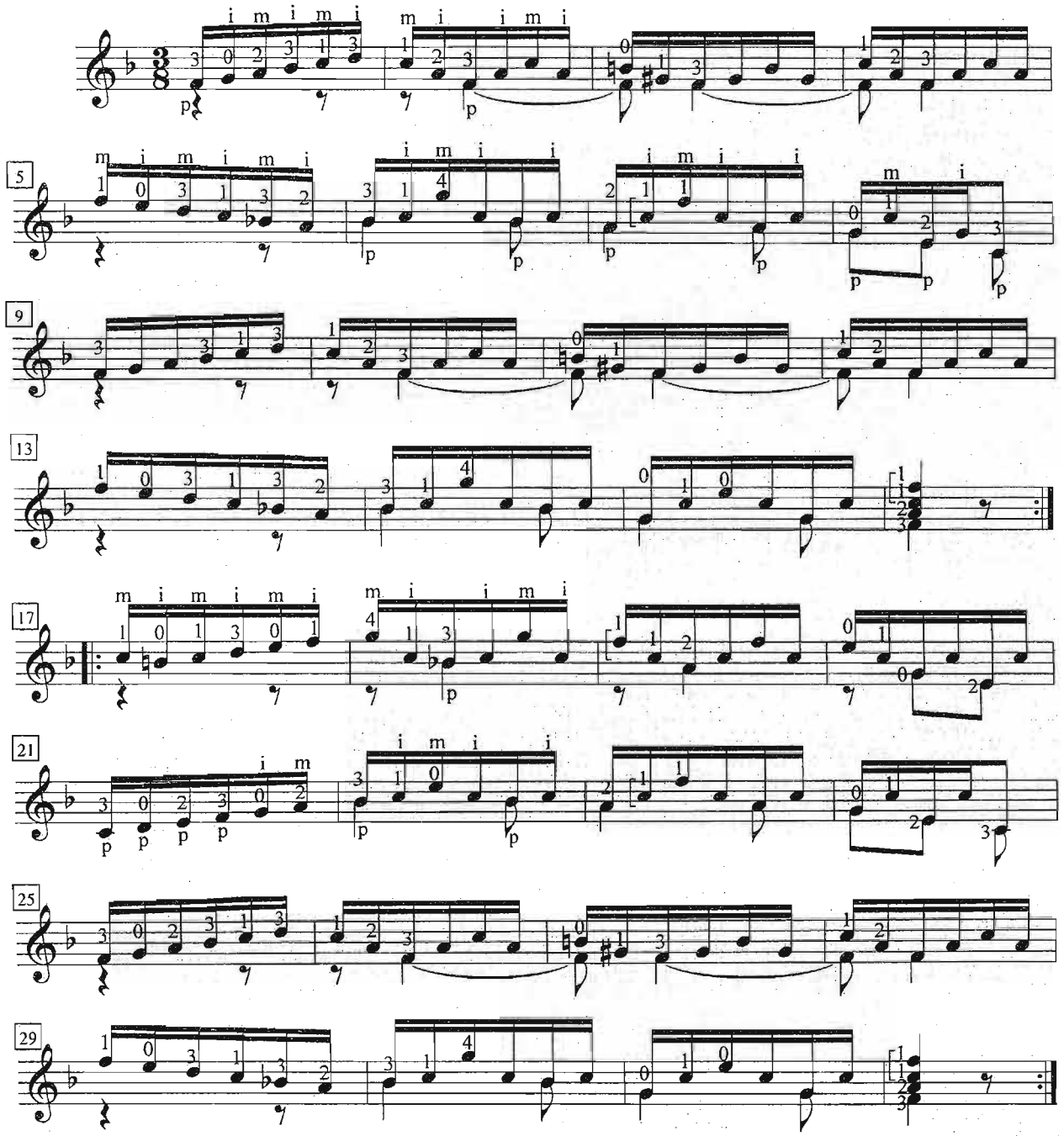
Tempoul acestui studiu este rapid, metrul binar iar tonalitatea este La. Include pasaje cromatice prin alternarea ***re*** natural – ***re#*** şi apariţia lui ***si#*** (inflexiune modulatorie în do#minor) în măs. 13; pentru obţinerea ***si#*** (enarmonic cu ***do*** natural) se apasă cu degetul 2 în poziţia a III-a pe coarda La⑤. Atenţie la egalitatea ciupirii şi la păstrarea notelor comune precum ***la***-ul cu degetul 1 din măs. 13 sau a celui cu degetul 2 din măs. 14 şi 15.

25. SPAGNOLETTO

Cesare Negri (cca. 1535 – cca. 1604)

„Spagnoletto" a fost un dans foarte răspândit şi îndrăgit la curţile europene din a doua jumătate a secolului XVI. La fel ca şi în cazul dansurilor precum **anglaise** sau **allemande**, titulatura sa derivă din numele ţării de unde era originar – Spania. Lucrarea de faţă face parte din culegerea de dansuri „Le gratie d'Amore" (Milano, 1602) a autorului C. Negri, este în metru binar[30], în mod eolian de si, fiind concepută într-o singură mişcare care se repetă. Pentru interpretare se va avea în vedere în primul rând alegerea unui tempo moderat. Atenţie la execuţia sunetelor trisonurilor , a grupurilor de optimi, a sunetului ***la#*** în poziţia a III-a pe coarda Sol③, a sunetului ***fa#*** în poziţia a II-a pe coarda Mi⑥ şi la oprirea başilor liberi.

[30] Interesant este că într-o altă culegere din epocă *„Il ballarino"*(Veneţia, 1581) de M. F. Caroso, apare o *„Spagnoletta"* în metru ternar.

26. ALLEGRETTO

F. Carulli

Este un studiu în metru ternar, compus din două fragmente care se repetă fiecare, ambele în tonalitatea Fa. Constituie elemente noi apariția sunetului ***si♭*** – în poziția a III-a pe coarda Sol③, (enarmonic cu ***la#***) și a semi-barré-ului[31] din măs. 7, 16, 19, 23 și 32. Atenție la digitații și la păstrarea notelor comune precum ***fa***-ul cu degetul 3 din măs. 2, 3 și 4 sau ***do***-ul cu degetul 1 din măs. 6, 7 și 8.

[31] **barré** – tehnică de mână stângă prin care un deget, de obicei degetul 1, apasă simultan mai multe coarde; există două tipuri:

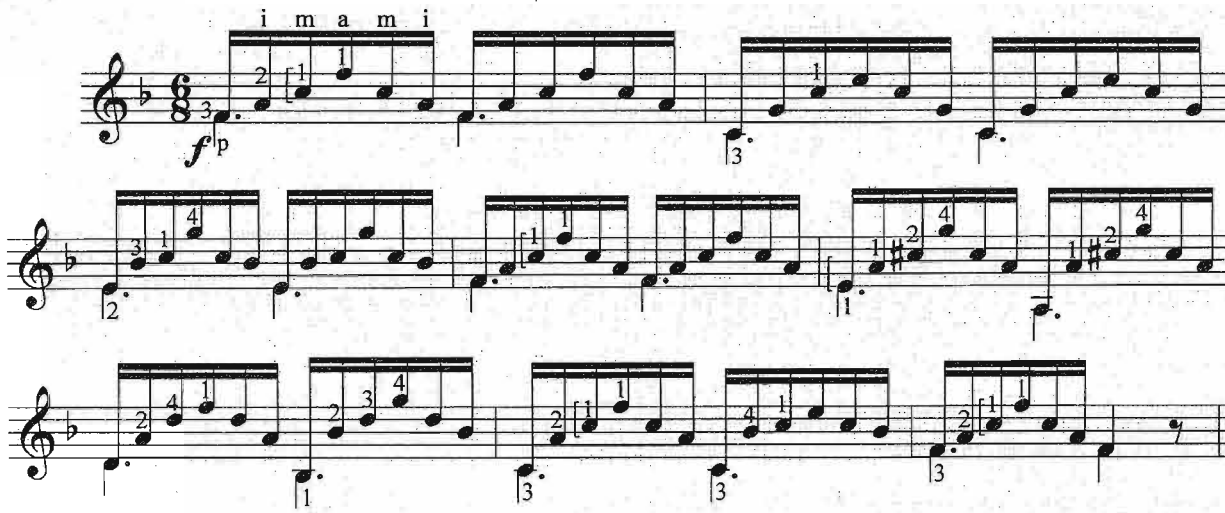
- mare – se apasă simultan toate coardele;
- mic sau semi- barré – se apasă numai două, trei sau patru coarde deodată

Notații folosite pentru indicarea barré-urilor: [sau 1[; C urmat de o cifră romană sau arabă ce arată poziția acestuia, pentru barré mare; c sau ¢ urmat de o cifră arabă sau romană, pentru semi-barré.

27. PRELUDIU

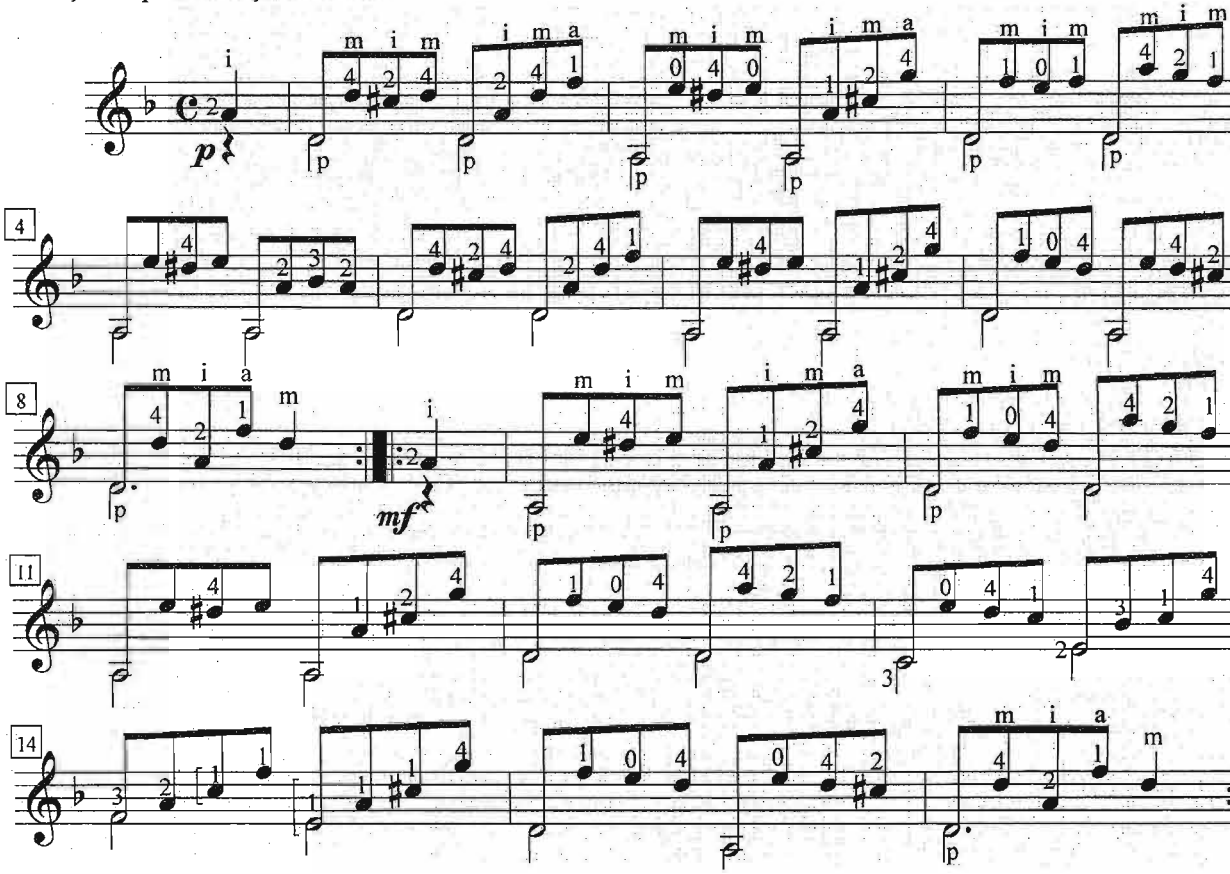
M. Carcass

Tonalitatea este Fa, metrul ternar iar introducerea cruzică. Este o piesă scurtă dar dificil destinată exersării şi consolidării tehnicilor de mână stângă. Studiaţi pe fragmente urmărin dezvoltarea mobilităţii degetelor, pentru a reuşi apoi o execuţie cât mai fluentă a schimburilor d poziţii.



28. ANDANTE

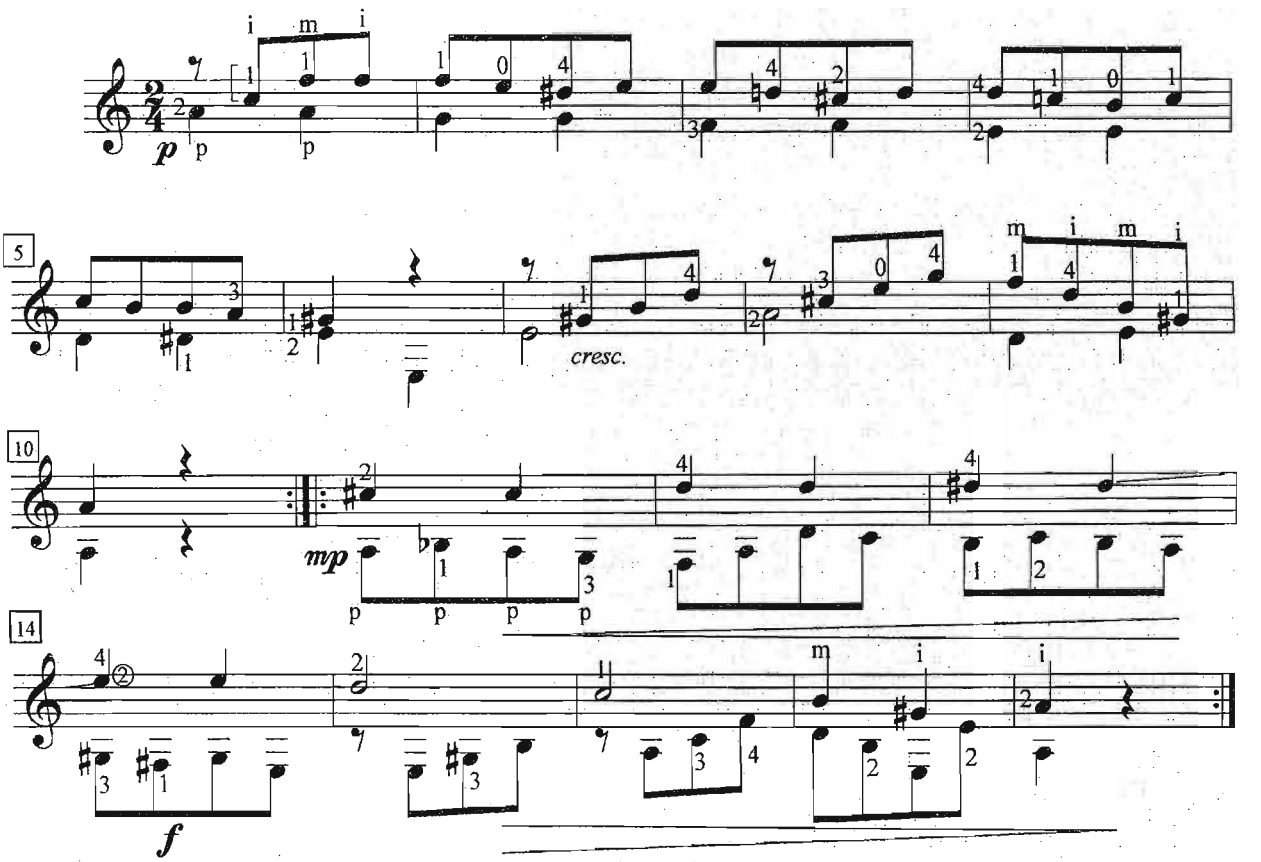
M. Carcass

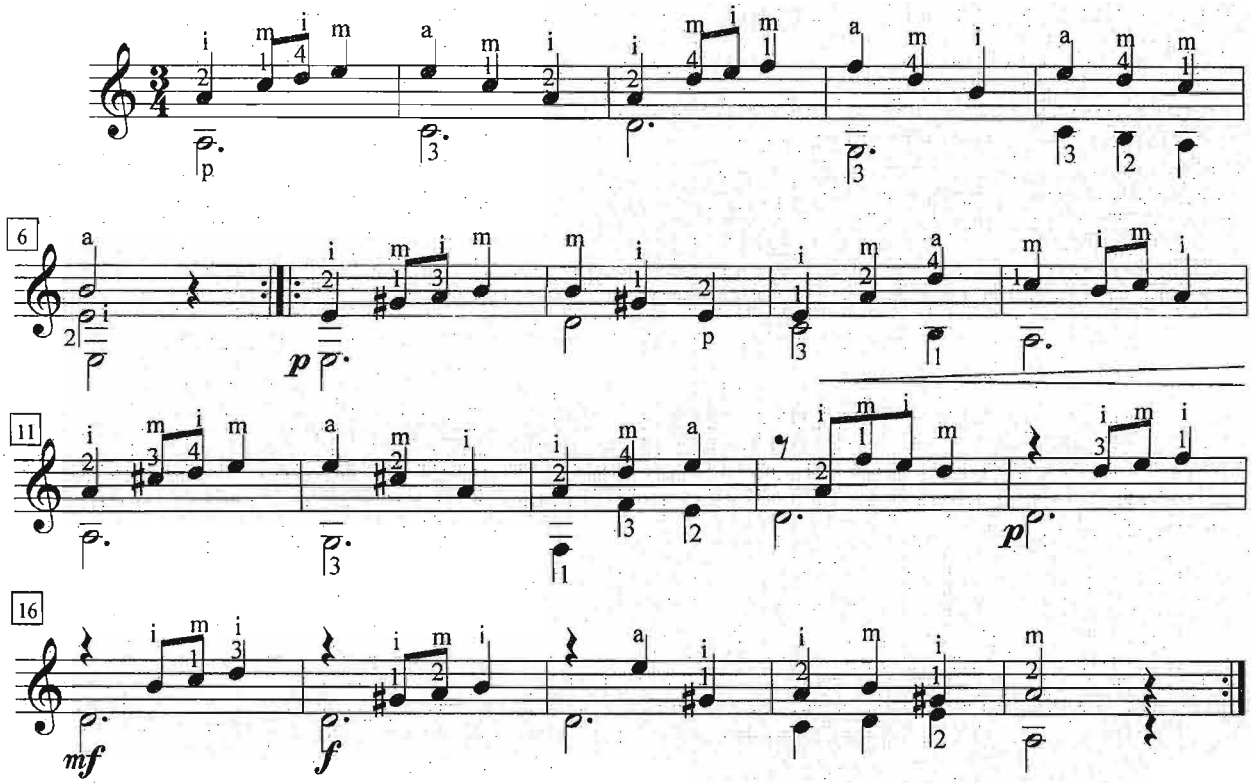
Este un studiu în tempo lent şi metru binar, alcătuit din două părţi (care se repetă), î tonalitatea re minor. Atenţie la execuţia clară a tuturor sunetelor, mai ales a celor din acordurile c barré şi la oprirea başilor liberi.

29. MODERATO

Dionisio Aguado (1784 – 1849)

Chitarist virtuoz, pedagog şi compozitor spaniol, Dionisio Aguado a fost influenţat, precum compozitorul şi contemporanul său F. Sor, de arta chitaristului italian Frederico Moretti. S-a născut la Madrid, oraş unde a început de tânăr studiul chitarei. În 1820 editează o colecţie de studii iar în 1825 se stabileşte la Paris bucurându-se de prestigiu ca interpret şi pedagog. Tot aici îşi editează „Metoda completă pentru chitară" în 1830. Până la întoarcerea sa la Madrid în 1838, a fost prieten şi colaborator apropiat al lui Sor cu care a concertat adesea şi care i-a şi dedicat un duet, op. 41 „Les deux amis". Interesant este faptul că Aguado a fost adeptul utilizării unghiilor la degetele mâinii drepte, în timp ce Sor recomanda ciupirea numai cu pulpa degetelor.

A fost de asemenea cunoscut în epocă pentru invenţia **tripodion**-ului (un dispozitiv asemănător cu trepiedul aparatelor foto de astăzi) ce susţinea chitara în timpul interpretării.

Studiul „Moderato" are două mişcări, în tonalitatea la minor şi metru binar. Pe parcursul a două treimi din partea întâi predomină cromatismele modulându-se în Mi, după care se revine (în *crescendo*) la tonalitatea de bază. Introducerea părţii a doua este în tonalitatea re minor (nuanţa ***mp***), după care urmează un *crescendo* care culminează cu ***f*** în măs. 14, subliniindu-se astfel modulaţia în Mi, după care printr-un *decrescendo* se revine în la minor. Se va urmări o interpretare omogenă a vocilor; atenţie la urcarea „glisată", treptată, a degetului 4 în măs. 12, 13 şi 14 (în cea din urmă ***mi***-ul se prinde în poziţia a V-a pe coarda Si②) şi la oprirea Mi⑥ din finalul măs. 14.

30. MENUET

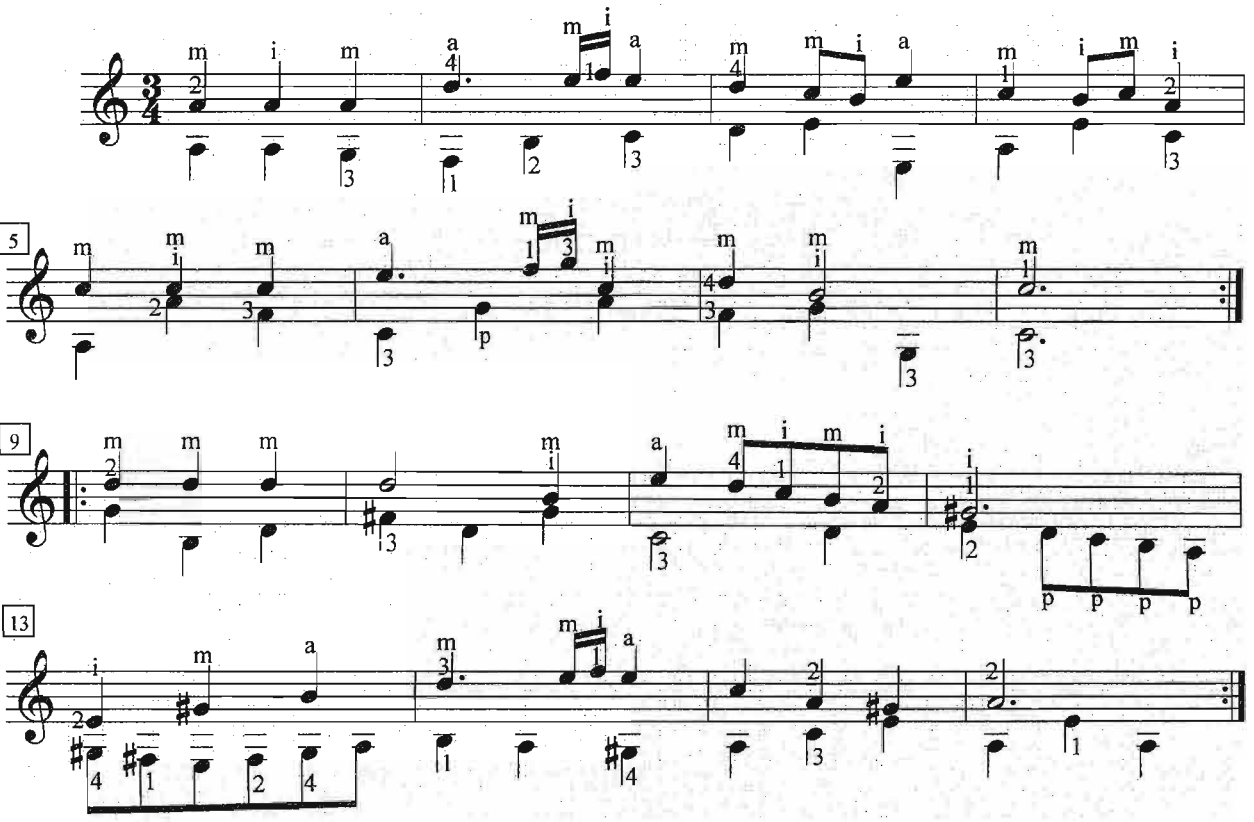
Silvius Leopold Weiss (1686 – 1750)

„Menuet" şi „Arie" aparţin celor mai importanţi compozitori pentru instrumente cu coarde ciupite din epoca Barocului: J. S. Bach şi S. L. Weiss.

Lautist virtuoz şi compozitor, S. L. Weiss s-a născut la Breslau într-o familie renumită de muzicieni germani, tatăl său fiind cel care l-a iniţiat în arta cântului la laută. Din 1708 până în 1714 s-a stabilit la Roma ca şi lautist în slujba prinţului polonez Sobiesky, luând contact nemijlocit cu muzica unor iluştri compozitori italieni precum Alessandro şi Domenico Scarlatti sau Arcangelo Corelli. După moartea prinţului se întoarce în Germania şi se angajează (în 1717) lautist la Curtea Saxonă din Dresda, unde în 1744 ajunge cel mai bine remunerat instrumentist. În cariera sa a susţinut numeroase concerte, multe dintre acestea la solicitarea unor familii regale. Opera sa cuprinde aproape 600 de piese pentru laută solo, depăşind numeric creaţia de acest gen a oricărui alt autor.

J. S. Bach – considerat unul dintre cei mai de seamă compozitori ai tuturor timpurilor, a scris muzică în aproape toate genurile şi pentru o mare varietate de instrumente. Este oarecum paradoxal faptul că deşi nu a compus lucrări pentru chitară (numai pentru laută), astăzi, creaţia sa reprezintă o parte însemnată din repertoriul baroc pentru chitară clasică. Din aproape 1300 de opusuri câte numără întreaga sa operă, în jur de 1000 au fost transcrise pentru chitară, dintre acestea marea majoritate fiind transcripţii ale lucrărilor pentru laută, vioară, violoncel sau clavecin.

Cele două compoziţii au câte două părţi, în tonalitatea la minor, metru ternar şi tempouri moderate. Atenţie la diferenţierea vocilor prin schimbarea optimă a poziţiilor, la păstrarea notelor comune (ex. „Arie" măs. 5, 9 şi 10) şi oprirea başilor liberi (ex. „Arie" măs. 3, 4 şi 10).

31. ARIE

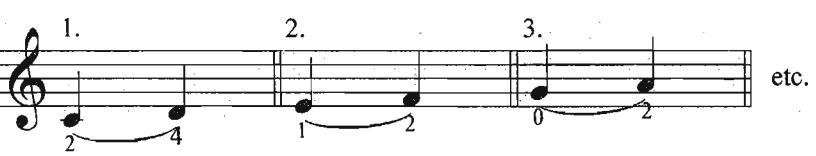
J. S. Bach (1685 – 1750)

32. STUDIU

M. Carcassi

„Studiul" de față este destinat cunoașterii și exersării așa numitului **legato de expresie**. În partitură procedeul se indică la fel ca și legatoul de prelungire (⁀ sau ‿) de care se deosebește însă prin faptul că unește note de înălțimi diferite.

Legatoul de expresie se realizează la chitară astfel: se ciupește doar prima notă, următoarea (sau următoarele) fiind reprodusă, fie prin percuție, fie prin tragerea coardelor cu vârful degetelor mâinii stângi.

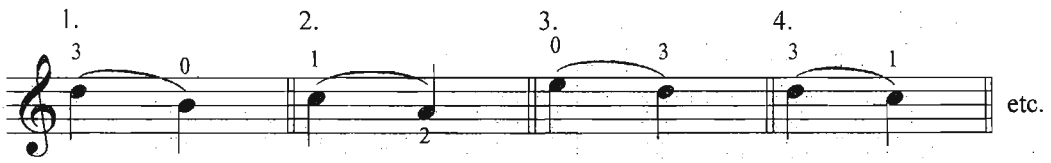
I. Pentru mersul ascendent

Ex. A

etc.

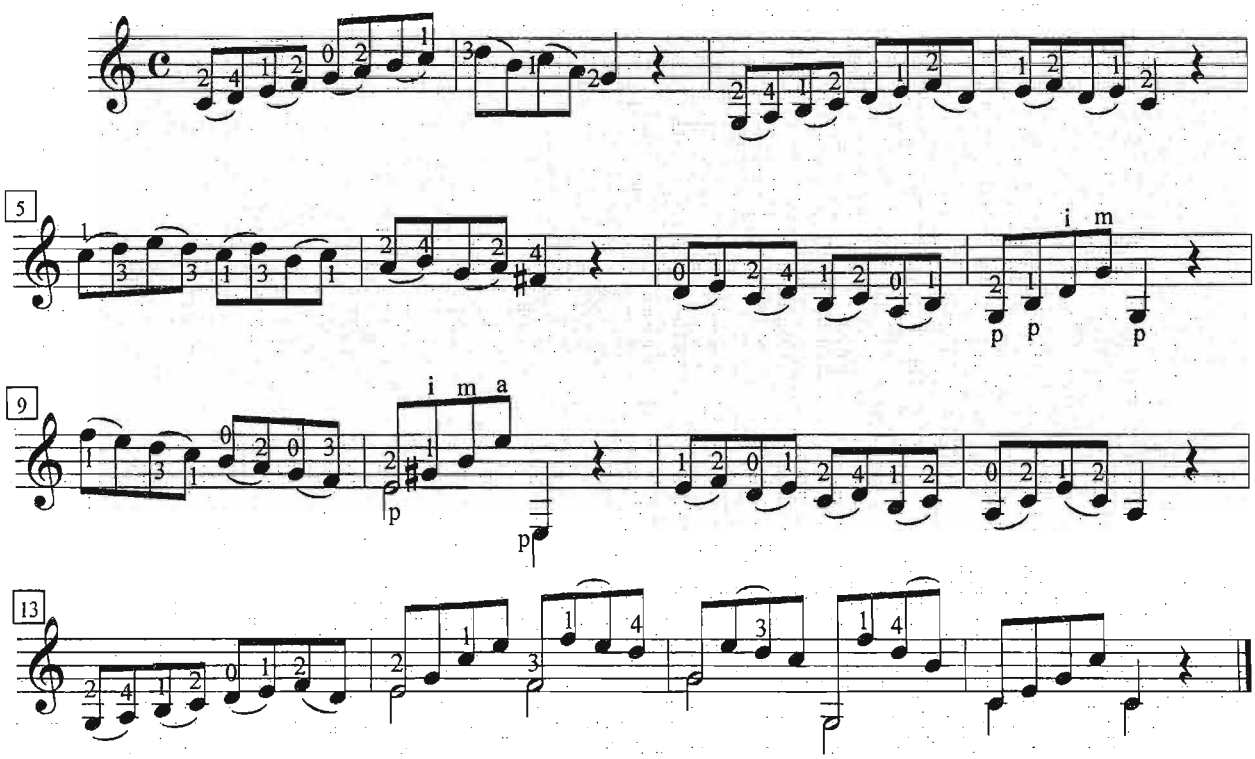
În ex. A1 se ciupeşte ***do***-ul prins cu degetul 2 (în poziţia a III-a) după care degetul 4 cade energic, cu precizie şi în vârf, în poziţia a V-a (tot pe coarda La⑤) urmărindu-se obţinerea unui sunet de o calitate cât mai apropiată de a primului. Similar în ex. A2, după ciupirea ***mi***-ului prins cu degetul 1 se loveşte cu degetul 2 în poziţia ***fa***-ului (a III-a pe coarda Re④); în ex. A3, după ciupirea coardei libere Sol③, degetul 2 loveşte energic în poziţia ***la***-ului (a doua pe aceeaşi coardă).

II. Pentru mersul descendent

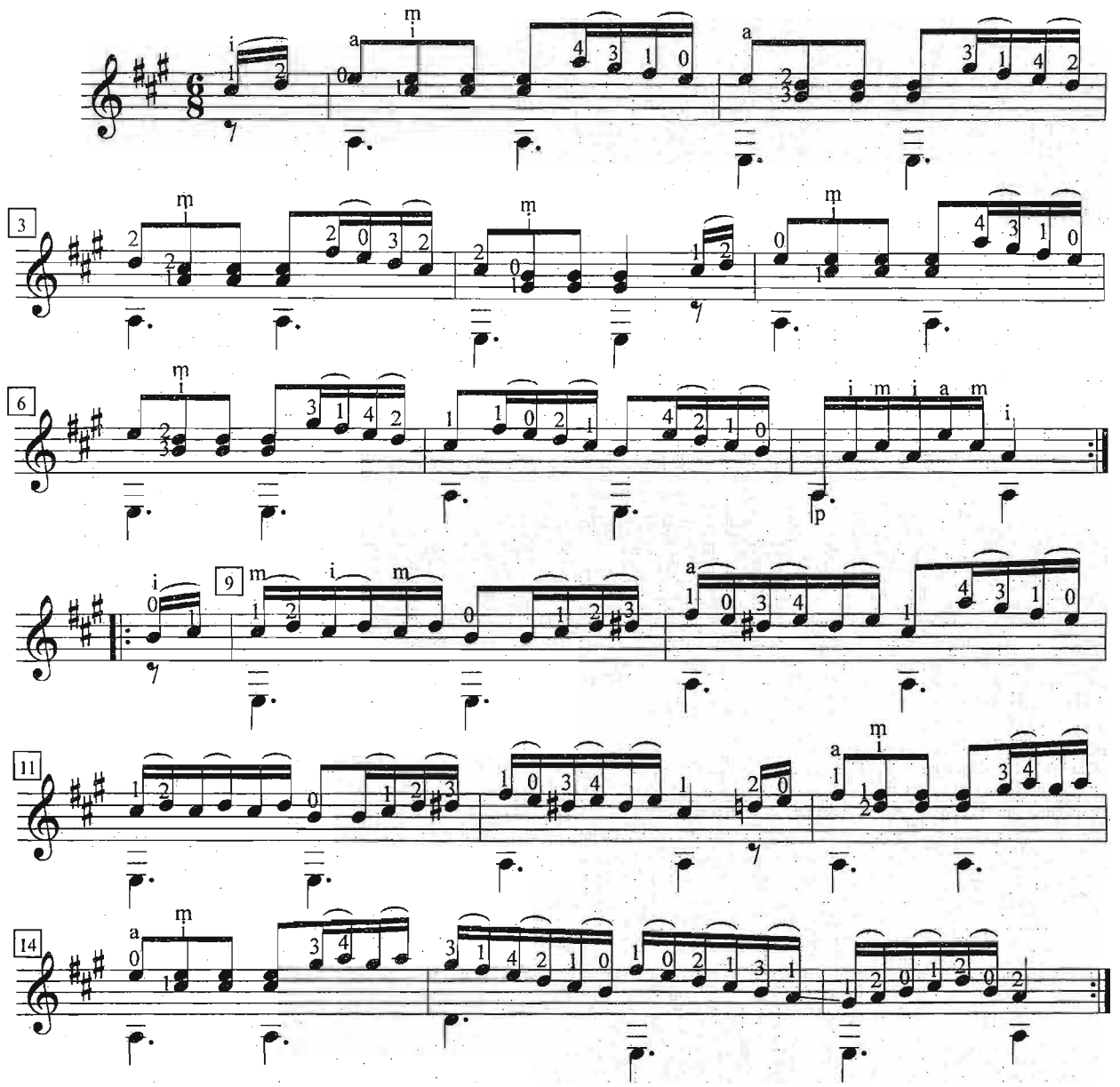
Ex. B



În ex. B1 se ciupeşte ***re***-ul prins cu degetul 3 pe coarda Si②, după care acelaşi deget trage coarda în direcţia palmei (în jos) obţinându-se astfel nota următoare – ***si***. Legatourile ce presupun schimbarea coardei se execută prin percuţie, în mers atât ascendent cât şi descendent; în ex. B.2, se ciupeşte ***do***-ul prins cu degetul 1, după care degetul 2 cade energic pe coarda Sol③ în căsuţa corespunzătoare sunetului ***la***, în ex. B.3, se ciupeşte coarda liberă Mi①, după care degetul 3 cade energic pe coarda Si② în căsuţa ce corespunde sunetului ***re***, în ex. B.4 se ciupeşte ***re***-ul prins cu degetul 3, se apasă şi ***do***-ul cu degetul 1, după care degetul 3 trage coarda la fel ca şi în cazul execuţiei sunetelor din ex. B.1.

Atenţie la execuţia cât mai omogenă a pasajelor ce includ legatouri, în alternanţă cu cele fără legatouri.

33. ALLEGRETTO NON TROPPO

F. Carulli

Este un studiu în tonalitatea La, menit aprofundării tehnicilor de legato. Tempoul indicat este între „moderato" şi „allegretto", **non troppo** traducându-se prin „nu prea mult". Atenţie la execuţia uniformă şi cursivă a pasajelor de legato, a celor ce alternează legato cu non legato şi la oprirea başilor liberi.

34. MENUET

Anonim (sec. XVII)

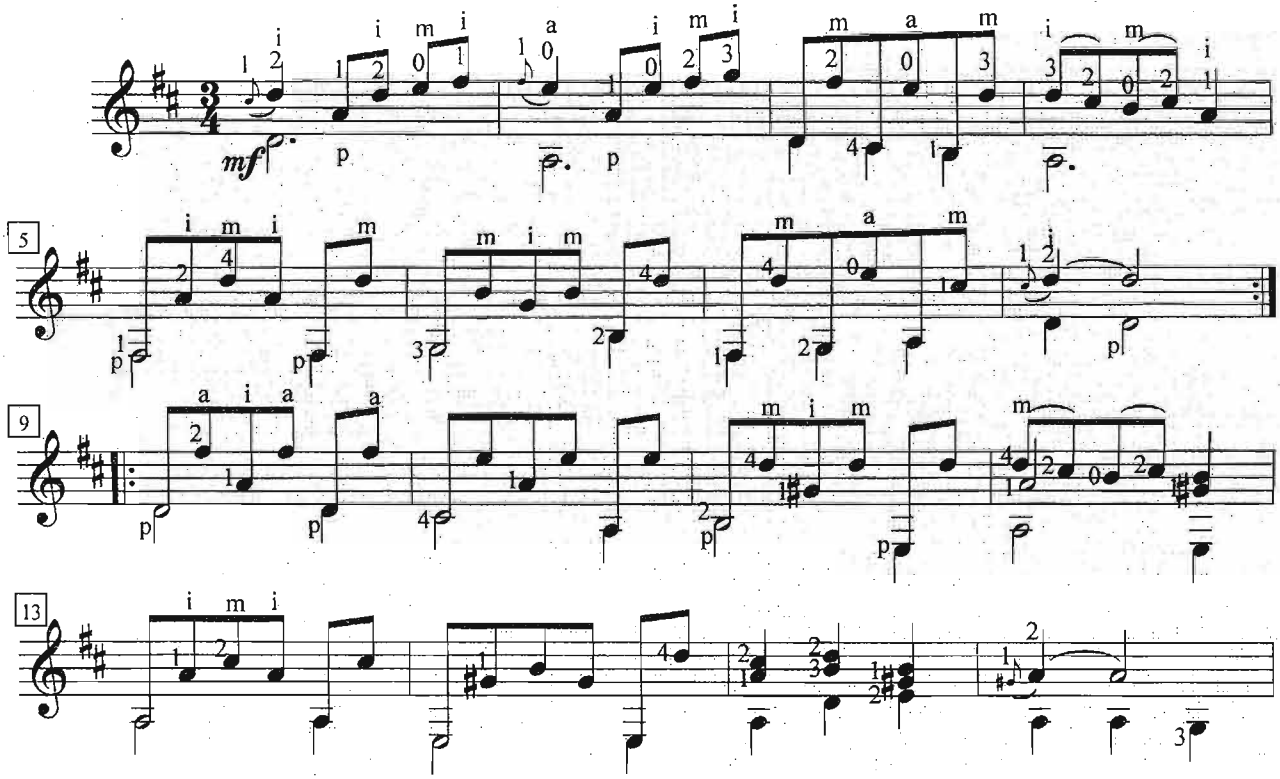
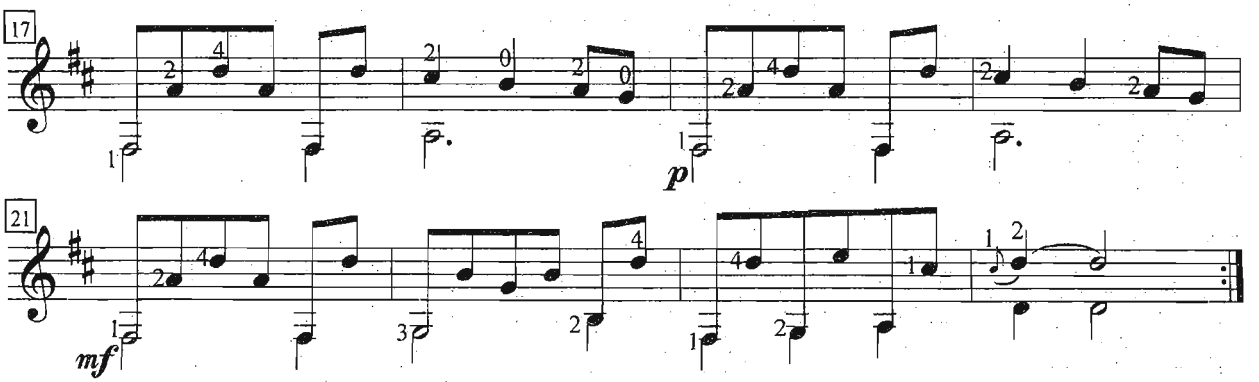
Lucrarea, în tonalitatea Re, a fost inclusă într-o culegere pentru laută barocă. Prezintă aşa numitele **apogiaturi**, ornamente melodice alcătuite din una sau mai multe note reprezentate grafic prin caractere mai mici unite prin legato de o notă principală. Sunt de două feluri: scurte şi lungi.

1. scurte – se notează şi se execută sau şi se interpretează ; se observă că se acţionează prima notă care are o durată foarte scurtă, după care, prin legato, se emite sunetul principal; pot să fie duble, triple etc.

2. lungi – spre deosebire de apogiaturile scurte care pot fi multiple, cele lungi prezintă un singur sunet aflat imediat superior sau inferior şi care împarte nota reală în două părţi egale, dacă aceasta are o durată binară; este şi cazul „Menuetului" de faţă unde se vor interpreta .

Dacă însă nota reală are o durată ternară, apogiatura primeşte valoarea notei principale, pentru nota din urmă revenind valoarea mai scurtă, a punctului. Aşadar se execută , se va interpreta ş. a. m. d.

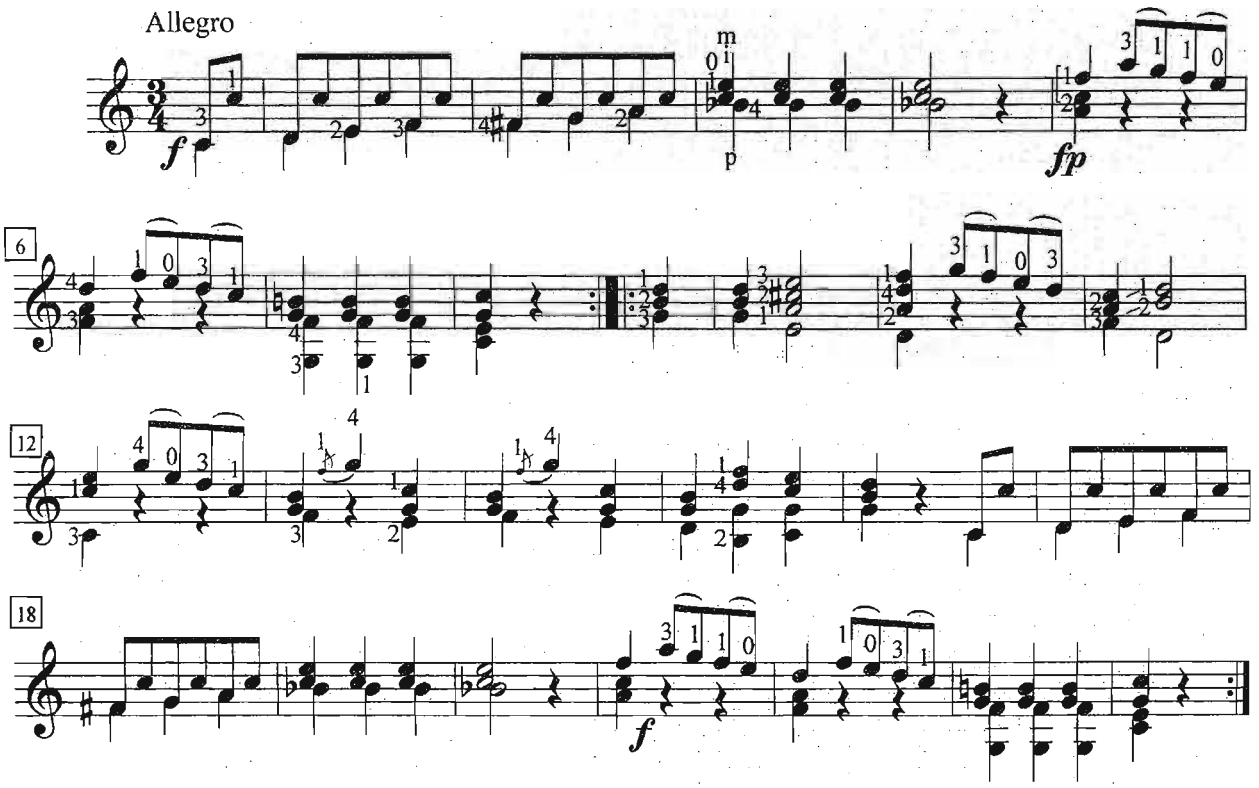
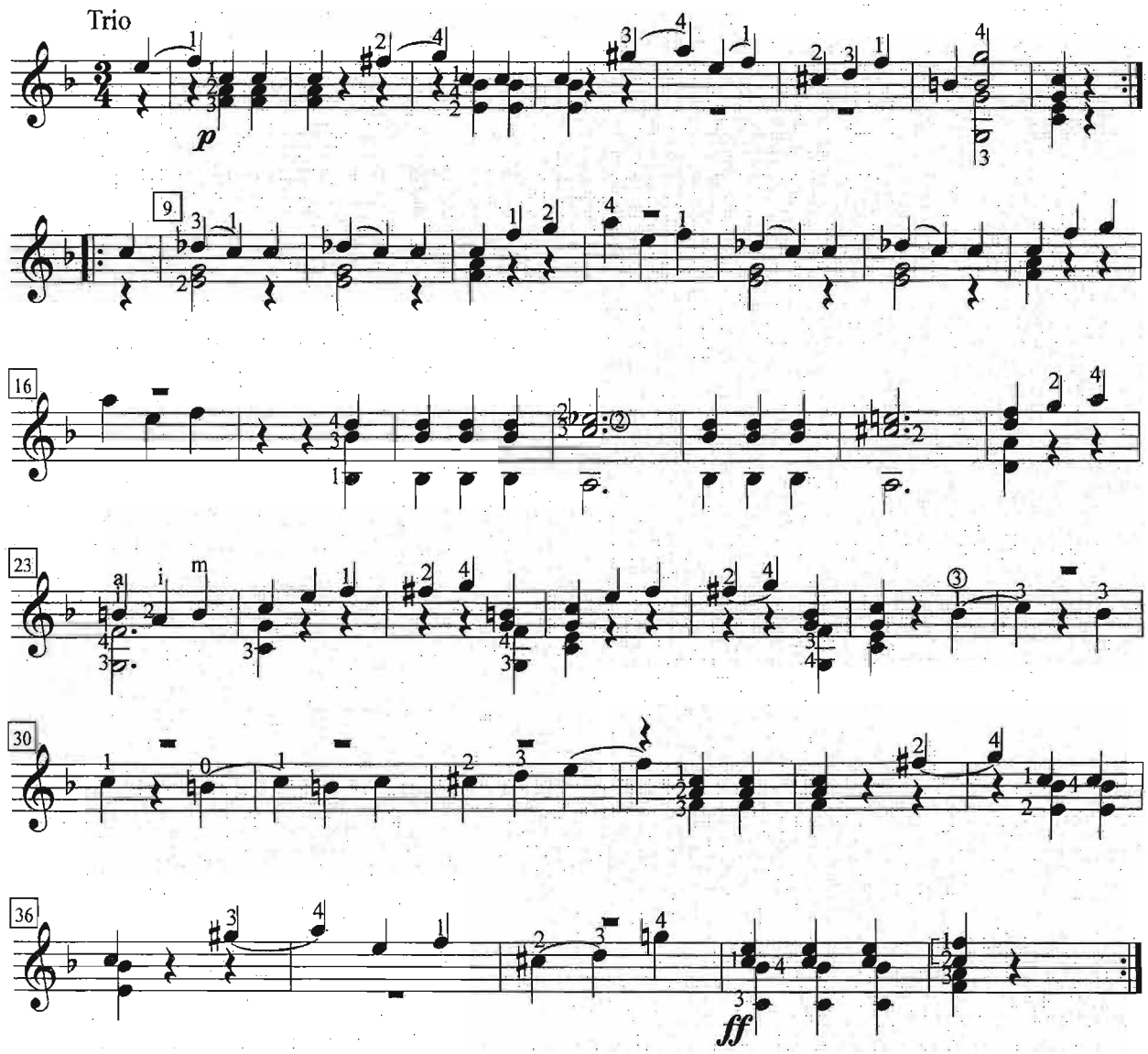
Aşa cum se observă, apogiatura lungă se notează la fel ca şi cea scurtă fără a prezenta însă bara oblică care intersectează steguleţul.

Atenţie la interpretarea omogenă, la nuanţe, păstrarea notelor comune şi oprirea başilor liberi.



35. MENUET

Anton Diabelli (1781 – 1858)

Compozitor şi editor austriac, A. Diabelli a studiat muzica în Michaelbeuren şi Salzburg. Din 1803 se stabileşte în Viena unde, iniţial, a predat pian şi chitară. Mai târziu devine tot mai interesat de activitatea publicistică fondând în 1818, împreună cu negustorul de artă Pietro Cappi, editura muzicală Cappi & Diabelli. Compania a fost un succes, Diabelli reuşind să alcătuiască antologii de piese care s-au dovedit a fi pe gustul publicului larg. Prestigiul său creşte odată cu editarea primelor compoziţii de Schubert în 1821 şi ulterior, a unor lucrări de Beethoven, Czerny sau Liszt. A încetat din viaţă la Viena în 1858.

Pentru încheierea repertoriului de piese din acest manual, am ales această lucrare deoarece Diabelli a sintetizat într-însa procedeele tehnice complexe învăţate până acum: semi-barré, legato de expresie şi apogiatura. Tempoul indicat este unul rapid şi prezintă două mişcări, prima în tonalitatea Do, iar cea de a doua („Trio") în Fa. Atenţie la execuţia apogiaturilor care, de data aceasta, sunt scurte şi în partea secundă a „Trio"-ului la interpretarea **re** ♭ (enarmonic cu **do** ♯, poziţia a II-a pe Si②) şi a lui **mi** ♭ (enarmonic cu **re** ♯, căsuţa a IV-a pe Si②).

Trio
p
9
16
23
30
36
ff

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE 3

I. INTRODUCERE ÎN TEORIA MUZICII 5

II. DESCRIEREA CHITAREI ŞI DESPRE CUM SE ALEGE UN INSTRUMENT 18
1. DESCRIEREA CHITAREI 18
2. ALEGEREA INSTRUMENTULUI 22

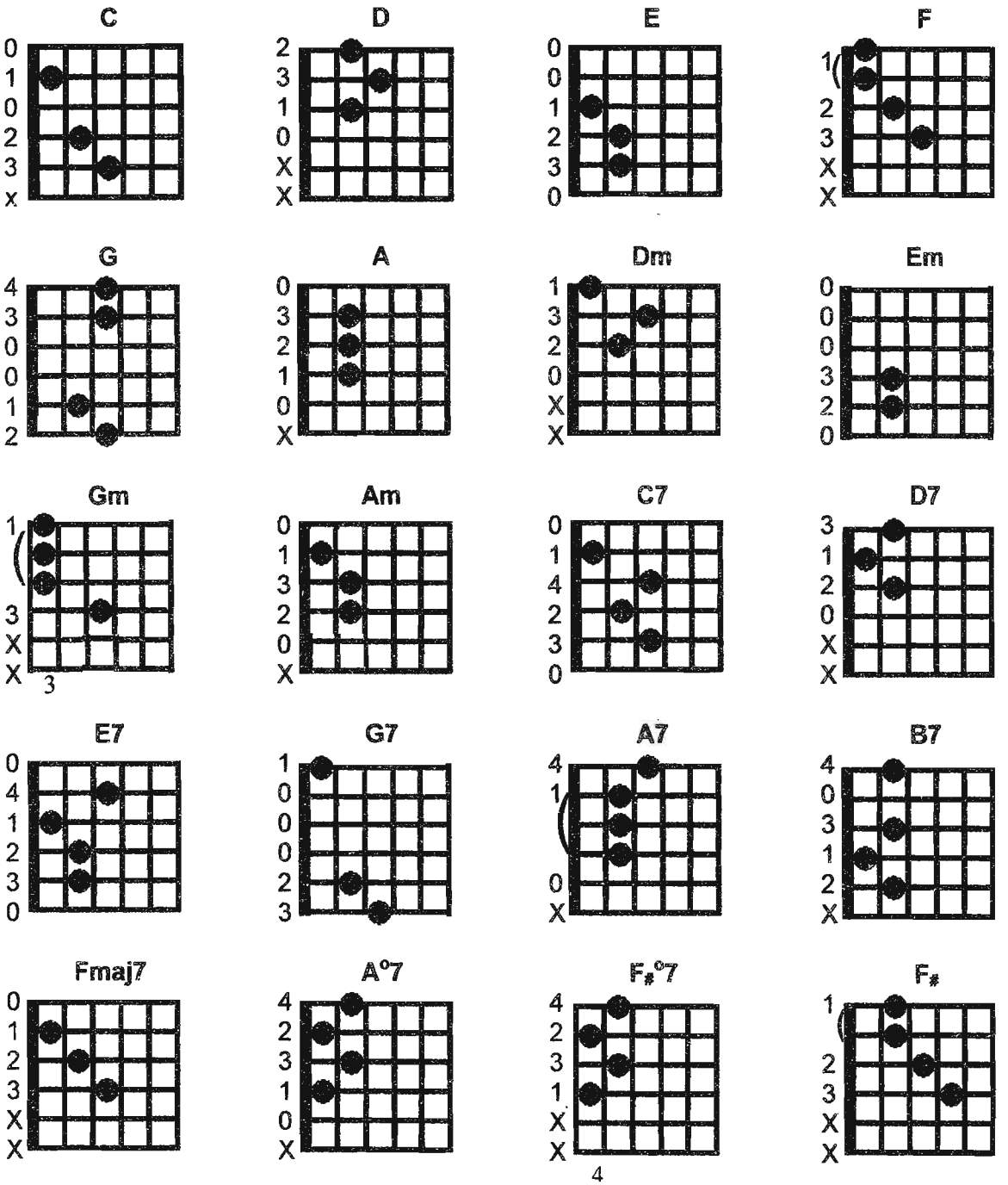
III. PRIMII PAŞI ÎN INTERPRETAREA CHITARISTICĂ 23
3. POZIŢIA DE INTERPRETARE LA CHITARĂ 23
4. ACORDAJUL CHITAREI 25
5. DIGITAŢIA 27
6. MODUL DE ACŢIONARE AL MÂINII DREPTE 28
7. TEHNICI ŞI VARIANTE DE CIUPIRE 29
8. EXERCIŢII DE CIUPIRE A COARDELOR LIBERE 32
9. MODUL DE ACŢIONARE AL MÂINII STÂNGI ŞI EXERCIŢII ÎN POZIŢIA I 33
10. FORMULE DE CIUPIRE A COARDELOR LIBERE 37

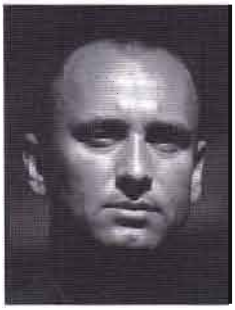
IV. STUDII UŞOARE ŞI EXERCIŢII DE CIUPIRE (Do – Sol7) 40
11. CÂTEVA NOŢIUNI DE ARMONIE CLASICĂ ŞI MODERNĂ 43
12. EXERCIŢII DE CIUPIRE (C –G^7) 48

V. PIESE ÎN DIFERITE TONALITĂŢI 53
1. STUDIU (Ferdinando Carulli) 56
2. ANDANTINO (Matteo Carcassi) 57
3. ALLEGRETTO (M. Carcassi) 59
4. ANDANTE (Fernando Sor) 60
5. VALS (M. Carcassi) 61
6. MODERATO (F. Carulli) 62
7. PRELUDIU (M. Carcassi) 63
8. ANDANTINO (M. Carcassi) 64
9. GALOP (M. Carcassi) 64
10. PRELUDIU (M. Carcassi) 65
11. ALLEGRO (Mauro Giuliani) 66
12. ANDANTINO (F. Carulli) 67
13. GREENSLEEVES (Anonim) 68
14. DANS (Stephen Craus) 69
15. PRELUDIU (F. Carulli) 70
16. PRELUDIU (M. Carcassi) 70
17. VALS (F. Carulli) 71
18. MENUET (Graf Logi) 72

19. MASCHERADA (Anonim) 73
20. VALS (F. Carulli) 73
21. ALLEGRETTO (F. Carulli) 74
22. PRELUDIU (M. Carcassi) 75
23. VALS (M. Carcassi) 76
24. ALLEGRO (M. Giuliani) 77
25. SPAGNOLETTO (Cesare Negri) 78
26. ALLEGRETTO (F. Carulli) 79
27. PRELUDIU (M. Carcassi) 80
28. ANDANTE (M. Carcassi) 80
29. MODERATO (Dionisio Aguado) 81
30. MENUET (Silvius Leopold Weiss) 82
31. ARIE (J. S. Bach) 83
32. STUDIU (M. Carcassi) 83
33. ALLEGRETTO NON TROPPO (F. Carulli) 85
34. MENUET (Anonim) 86
35. MENUET (Anton Diabelli) 87

DIAGRAMELE ACORDURILOR CARE APAR, ÎN DIFERITE RĂSTURNĂRI, ÎN MANUAL





Lucian Suciu, născut în 19.03.1968, a început studiul chitarei în 1983 sub îndrumarea profesorului Valentin Fărcaș.

- Licențiat în 1998 al Facultății Teoretice - modul chitară clasică - din cadrul Academiei de Muzică "Gheorghe Dima" Cluj-Napoca
- Studii aprofundate de muzicologie în 1999, interesul principal constituindu-l studiul "Muzicii Vechi"
- Bursier în 2000 al "Festivalului de Muzică Veche" Innsbruck (Austria), la clasa de laută a prestigiosului profesor englez Nigel North

Din 2002 este profesor titular de chitară clasică la Școala de Muzică "Augustin Bena" și profesor colaborator la Liceul de Muzică "Sigismund Toduță" - Cluj-Napoca.

- Invitat în juriile unor concursuri naționale și interjudețene
- Elevii clasei sale au obținut numeroase premii la diverse concursuri naționale și interjudețene

"Manualul de chitară pentru începători" avându-l ca autor pe prof. Lucian Suciu, se adresează tuturor iubitorilor muzicii, indiferent de vârstă, care doresc să se inițieze în arta chitaristică. Este cu certitudine primul manual de chitară - în adevăratul sens al cuvântului - editat în limba română, anterior publicându-se metode sau ghiduri ce necesitau cunoștințe muzicale prealabile, ceea ce putea conduce la o demobilizare din start a cititorului. Principalul merit al manualului de față este că reușește să evite o astfel de tendință, prin expunerea sistematică a noțiunilor de teorie elementară muzicală și a celor cu caracter enciclopedic care se învață concomitent cu studiul practic al instrumentului.

Considerăm lucrarea ca fiind una de excepție, ce ar trebui să-și găsească loc în biblioteca fiecărui pasionat de muzică.

Prof. univ. dr. Constantin Rîpă
Academia de Muzică "Gheorghe Dima" Cluj-Napoca